

Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Francesistica

Tesi di dottorato

Discorso metaletterario e immaginario antagonista
nell'opera narrativa di Georges Darien

Candidato : dott. Rosario Antoci

Tutor: prof. Daria Galateria

Anno accademico
2009 – 2010

*ad Elena
mia compagna
e mia roccaforte*

Indice

INTRODUZIONE

p.5

I

DISCORSO METALETTERARIO

p.10

I 1.

Contro la descrizione

p.12

I 2.

Perimetro del dissenso. Spazi paratestuali di illustrazione del *romanzo anarchico*

p.25

I 3.

Effetti di riflessività nel *Voleur: mises en abyme* dell'enunciazione e del lavoro

p.39

I 4.

Livelli intertestuali

p.47

I 4.1.

Fra parodia e antiromanzo

p.47

I 4.2.

Immagini, residui e progettualità dell'*ouvrage* nel tessuto narrativo dell'*Épaulette*

p.61

II
IMMAGINARIO ANTAGONISTA
p.80

II 1.
I moloc sulla pelle e nella coscienza. La disintegrazione dell'essere umano
p.83

II 2.
Nell'ombra del falso politico-istituzionale: l'ecfrasi di Jean Maubart sulla battaglia di Nourhas; il *locus horribilis* di Versailles; gli epitaffi per la morte di Palet
p.97

II 3.
La riflessione metapolitica di Georges Randal
p.116

II 4.
Scandagliare i meandri. Versanti dell'antifrase
p.127

CONCLUSIONE
p.147

BIBLIOGRAFIA
p.149

INTRODUZIONE

Georges Darien racconta le condizioni dell'individuo nella Francia della Terza Repubblica illustrando i rapporti che costituiscono il quadro sociale come una somma di ingerenze oppressive. Nell'opera narrativa di cui il presente lavoro di ricerca propone una lettura monografica, la classe borghese, responsabile della gestione del potere politico, è raffigurata attraverso l'espansione di un punto di vista polemico a cui l'autore conferisce il ruolo di scoprire e comprendere i meccanismi di prevaricazione celati dall'immagine condivisa dei valori civili. Darien racconta la società borghese della sua epoca nei termini esasperati di un ambiente non progredito, nonostante l'avanzamento della scoperta scientifica. Le forme della democrazia e delle articolazioni del sapere note all'autore, manifestano comunemente una insufficienza per il naturale sviluppo dell'uomo sia nel versante individuale, sia nella vita collettiva. La società democratica illustrata da Darien non ha nulla di comunitario, se non l'apparenza ipocrita della filantropia e della diffusione di un socialismo che in realtà non è mai attualizzato. Nei romanzi del *corpus* che assumeremo come oggetto di indagine, le forze politiche repubblicane, reazionarie, cattoliche, appaiono come sfaccettature molteplici di una sola intenzione di spartizione del potere politico, da cui le masse popolari sono escluse senza alcuna possibilità di rappresentanza autentica.

Il povero rimane un'ombra rispetto alle volute degli intrighi nazionali e locali in cui lo strato della popolazione che vive di lavoro mercantile si fa largo attraverso i cambiamenti bruschi della storia cercando sempre il sostegno della casta militare e del potere religioso, per mantenere alta la portata di una ricchezza perseguita selvaggiamente, al di fuori di ogni determinazione morale e affettiva.

Darien osserva le modalità in cui il desiderio incondizionato di accumulazione di denaro, di privilegi, di potere, è traslato in violenza diretta nei rapporti personali. I detentori del potere e della ricchezza hanno bisogno di mantenere il bottino non solamente escludendo l'altro, ma cercando ossessivamente l'eliminazione dell'altro. Le pressioni sociali che avanzano durante l'Ottocento appaiono in questi romanzi come essenze sbiadite, rimosse; come necessità ineludibili del tempo, ma sovrastate da una maggioranza aggressiva, tutt'altro che democratica, che tuttavia riesce a persistere nelle sue pratiche di infamia.

È l'individuo ad assumere su di sé la drammaticità di tale condizione. Sin dalle evocazioni o rappresentazioni dell'infanzia, Darien illustra lo sviluppo di giovani uomini in preda al depotenziamento esercitato dall'ambiente sociale. Un depotenziamento concretizzato su tutti i livelli dell'esistenza. L'educazione è osservata come quantità di nozioni propedeutiche all'inserimento nei luoghi della disciplina militare. I luoghi del militarismo non sono solamente le caserme, ma anche le piazze, i salotti, i giardini privati e pubblici. L'iconografia dello Stato e le idee costruite e diffuse dalla stampa, sono presenze vincolanti, incombenti sulla coscienza, mentre il raggiungimento dell'età adulta diviene un cammino angoscioso, tormentato, di repressione dell'energia vitale.

Georges Adrien lavora a *Biribi* e al nocciolo concettuale dell'intera opera narrativa appena più che ventenne, dopo aver subito sulla propria pelle il trattamento disciplinare raccontato nel primo romanzo. Lo pseudonimo già utilizzato dal fratello, pittore accademico, diviene il riflesso di una rappresentazione finzionale ed intellettuale radicata nello svisceramento del problema dell'oppressione sociale. Il *rien* contenuto nella sigla DARIEN deve costituire la rappresentazione del vuoto che l'ambiente proietta violentemente nella coscienza individuale. Tutti i romanzi di Darien, in questo senso, si assomigliano fra loro, in quanto storie di gravi conflitti in cui la ricerca della soluzione è affidata all'affinamento del pensiero. Sono storie di progettazione della libertà individuale su cui vengono stratificate anche ansie di liberazione collettiva. Anche l'ambiente naturale ne è coinvolto, poiché subisce lo stesso avvelenamento dell'uomo.

I luoghi della civiltà moderna – non solo le grandi metropoli europee ma anche i borghi di provincia – assumono l'aspetto di forme invasive del territorio comune, la cui corruzione si estende attraverso gli spazi della conquista coloniale. Ed il sodalizio fra il potere borghese e militare incarna questa determinazione scellerata generando ovunque figure di opportunisti che degenerano in ruoli di sfruttatori o torturatori.

La letteratura è chiamata in causa per denunciare tale decadenza. Il racconto del vero assume un'importanza capitale e subisce processi di analisi critica sia da parte dell'autore, che delle voci narranti collocate nei romanzi. La denuncia della miseria politica va di pari passo con la denuncia dei metodi di narrazione che rendono inautentica l'osservazione del reale. L'agire politico, illustrato alla stessa stregua di una vasta rappresentazione tragi-comica, riceve – secondo la visione di Darien – un sostegno incommensurabile dalle forme artistiche e letterarie di intrattenimento o di

riflessione, quando esse ricoprono il ruolo di rappresentazione illusoria della realtà. È in gioco la *mimesi*, in quanto materia difficile da trattare; in quanto pratica quasi utopistica; ma comunque pratica necessaria, obiettivo necessario. In modo analogo a molti suoi contemporanei, Darien considera il romanzo realista nell'ottica della crisi; i modelli ereditati dal passato recente, non svolgono il ruolo di analisi della verità su cui hanno fondato storicamente la loro specificità.

Partendo da tali presupposti, il naturalismo è osservato, criticato, deriso, alla stessa stregua del romanzo di intrattenimento, popolare, di consumo. La realtà sordida della rappresentazione naturalistica stride come la profusione lacrimevole di buoni sentimenti del romanzo popolare contro l'urgenza di una letteratura propedeutica all'azione diretta, all'impegno politico. Darien, in fondo, mantiene vivo l'interesse verso il realismo e in qualche modo concilia una continuità verso la realtà di riferimento all'assunzione dell'impegno diretto dell'istanza narrativa (rapporto rifiutato dalla figura del narratore onnisciente del naturalismo).

Questi contenuti di pensiero si svolgono sia fra le pagine militanti dell'attività giornalistica di Darien, sia negli apparati paratestuali di alcuni romanzi; sia nei romanzi stessi. La parola dell'*io* narrante accoglie l'espressione delle idee propugnate dall'autore negli scritti non narrativi, componendo le fasi di un discorso metaletterario in cui è in discussione lo statuto del romanzo in quanto genere letterario, ma anche il romanzo in via di svolgimento.

Il discorso metaletterario inserito nelle narrazioni di Darien è rivolto sommariamente contro il naturalismo, ma scivola talvolta in attacchi contro la possibilità (e in qualche modo la tentazione, non esattamente il pericolo) di assumere direttamente la riproduzione di taluni degli schemi romanzeschi comunque aggrediti. Sono disseminati, allora, in tutti i romanzi di Darien, tracce di una narrazione di secondo grado svolta per esibire al lettore (talvolta esplicitamente chiamato in causa, soprattutto per essere deriso insieme alla diffusione della cultura di cui è ritenuto per alcuni aspetti responsabile) le diverse manifestazioni del dissenso contemplate.

L'attacco più evidente è rivolto alla descrizione (ne osserveremo gli esempi principali nel paragrafo di apertura del primo capitolo della ricerca in atto), ed ha costituito, nel mio percorso di lettura personale, il segno più intenso del discorso metaletterario che emerge dalla trama complessiva dei *récits* di Darien. La ricorsività di brani «antidescrittivi» nei diversi testi ha mosso la mia indagine sulle tracce delle possibili tematiche implicate. Il percorso di analisi così avviato ha condotto dapprima

ad un controllo delle prefazioni e degli apparati paratestuali ad esse collegati (fondamentalmente, poco materiale – ma cruciale – dell’immensa mole dell’attività giornalistica militante di Darien). Poi, ad un’analisi delle forme di *riflessività* della narrazione, di cui il *Voleur* rappresenta alcuni svolgimenti emblematici. E quindi ad una ricognizione sui livelli intertestuali della narrazione di secondo grado, ancora una volta attraverso il reperimento degli esempi più significativi (di quantità francamente indefinita).

Questa trattazione, svolta con il supporto teorico della narratologia, ha rivelato sin dai suoi prodromi il ruolo fondante dell’ironia su gran parte dei livelli dell’opera di Darien.

Le aggressioni contro le forme di racconto ereditate dal passato immediatamente vicino, avvengono spesso attraverso l’espressione di doppi sensi, *plaisanteries*, burle in cui può non risultare chiaro l’oggetto del dissenso. Criticando le fasi della propria scrittura, le voci narranti inserite nei testi nella forma dichiarata di autori delle proprie memorie (o del racconto della propria vita in via di svolgimento), lanciano accuse di banalità in molte direzioni; la polisemia così innescata, produce una densa rete di figure dell’invenzione nella quale le strutture narratologiche ed enunciative entrano in stretta contiguità con le articolazioni dell’immaginario.

Nel periodare ironico di Darien, l’organizzazione dei significati può essere tematizzata, come in alcuni casi anche la sostanza dell’espressione (osserveremo, entrando nella seconda parte della nostra indagine, la caricatura di un riluttante, sarcastico borghese il cui volto è trasfigurato nell’immagine di una tabella di ortografia). L’immaginario raffigura lo strato retorico della narrazione. L’ironia è raffigurata nella fisicità dei personaggi, oltre che nel loro ritratto morale, ed è osservata come modello di pensiero che ha conseguenze negli schemi di prevaricazione sociale.

Entro i confini di questi piani, il discorso narrativo è continuamente riferito alle pressioni sociali che sottendono le forme private, personali di dominio sull’altro. I detentori di potere e di denaro sono rappresentati come idoli malevoli, la cui vanità di azione e di scopi è condizionante per la vita di chi subisce le loro spinte invasive. Il loro metodo di azione è il determinismo che vincola l’individuo alle condizioni delle sue origini sociali, e non può non coincidere con gli stessi principi rappresentati dai romanzieri naturalisti (ai quali Darien rimprovera la rappresentazione disimpegnata –

proprio all'interno delle pieghe del racconto – della realtà che condiziona l'individuo).

La pratica dei ritratti dei borghesi (paradossale per la sua stessa realizzazione rispetto alla riluttanza contro la descrizione) diventa allora uno dei metodi più efficaci per volgere l'effetto nefasto del loro agire contro essi stessi, oltre che svolgere un ruolo di inversione parodistica dei metodi scientifici di riferimento del naturalismo.

L'analisi dei meccanismi retorici, persuasivi, politici dell'ironia, conduce allora i protagonisti delle narrazioni di Darien all'appropriazione dello stesso mezzo di mantenimento deterministico dell'ordine costituito (appropriazione che evoca l'immaginario incendiario della propaganda di fatto di fine secolo) e l'utilizzo di questo ritrovato contro i sistemi stessi che se ne servono. All'oppressione si risponde con metodi analoghi. E sono proprio le strutture dell'immaginario il livello in cui è possibile scoprire le articolazioni di tali possibilità della lotta.

La seconda parte del nostro percorso di lettura costituisce, dunque, il tentativo di dipanare il tragitto della parola romanzesca di Darien fra le connessioni della retorica e dell'immaginario. Si tratterà in alcuni casi di commentare la guerra aperta di questo *corpus* nei confronti delle solidificazioni dei luoghi comuni, delle *idée reçues* socialmente imposte, politicamente condivise, di principi reazionari che nella normalità (in una grottesca normalità) della democrazia nota a Darien, causano il soffocamento sistematico delle pressioni sociali e individualistiche.

I Discorso metaletterario

Come definire il «discorso metaletterario»? Isolando i due termini che compongono l'espressione, e seguendo, in prima istanza, la definizione classica di Benveniste¹, indichiamo con *discours* ogni enunciato assunto esplicitamente da un narratore, cioè ogni prodotto di una realizzazione dell'atto di parola; e dunque, ogni segmento, frase o brano realizzato e prodotto da un locutore o soggetto parlante, ma anche gli scritti che riproducono discorsi orali o che ne assumono caratteristiche e finalità, come le memorie, la corrispondenza, il teatro. I criteri linguistici che definiscono il «discorso» determinano nell'atto di parola l'occorrenza di una soggettività, espressa normalmente tramite l'uso del pronome di prima persona e del presente verbale, in contrapposizione, secondo lo schema di Genette², con l'oggettività della terza persona e dell'uso del passato nell'ambito del *récit*.

Decliniamo operativamente l'aggettivo «metaletterario» come derivato di *metaletteratura*, assumendo il senso comune con cui si intende l'insieme di testi che hanno come argomento gli artifici e le convenzioni della finzione letteraria.

Nell'uso specifico dell'indagine in corso la combinazione delle due categorie designerà le articolazioni del discorso narrativo di secondo grado stratificate sugli svolgimenti del livello diegetico; e comprenderà il raggruppamento delle analisi svolte sia sugli effetti di *riflessività* che si riscontrano in molte parti dell'opera di Darien (in cui il discorso del narratore, o dell'autore, assume come oggetto se stesso); sia nelle occorrenze ascrivibili alle pratiche della parodia – confinanti con forme di antiromanzo – in cui il narratore (o, ancora, lo stesso autore) può intervenire per interpellare il lettore, o aggredire l'immagine del romanzo in quanto genere di consumo.

Queste pratiche inserite nei testi rompono volutamente l'apparato finzionale, provocando un superamento di barriera, un valicamento di soglia, uno sconfinamento nell'*oltre* (*μετά*), non ancora esplorato nei dettagli dalla letteratura critica su Darien (sebbene indicato, in casi specifici, per alcune linee generali). La prima parte della

¹Benveniste, É., *Les relations de temps dans le verbe français*, in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp.242.

²Genette, G., *Frontières du récit*, in Genette, G., *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, pp.62-63.

presente indagine costituisce il tentativo di verificare gli stimoli precedenti attraverso riscontri testuali concreti.

Vedremo come le forme del diniego, della *mise en abyme*, della parodia e dell'antiromanzo, slittano, in ultima istanza, nell'autocitazione. L'intera opera di Darien, secondo il percorso delineato, confluisce all'interno dell'ultimo romanzo pubblicato in Francia dall'autore (*L'Épaulette*), costituendo una sorta di riepilogo complessivo sull'esperienza di scrittura narrativa, che da quel momento in poi Darien deciderà di abbandonare per dedicarsi esclusivamente al giornalismo, all'impegno politico e ai tentativi di affermazione nell'ambiente teatrale (ambiti che rimangono sostanzialmente in attesa di essere analizzati sistematicamente).

Il *corpus* di riferimento è costituito dalla maggior parte dell'opera narrativa pubblicata in vita da Darien³: nell'ordine cronologico di pubblicazione⁴, *Bas les cœurs*!⁵; *Biribi*⁶; *Les Pharisiens*⁷; *Le Voleur*⁸; *L'Épaulette*⁹.

Riguardo a *Gottlieb Krumm: Made in England*¹⁰, estrarrò alcune considerazioni liminari per lo sviluppo tematico complessivo, ma non utilizzerò la stessa quantità di estratti degli altri testi, limitandomi ad una sinossi della prefazione che completa lo sguardo di insieme sulla dimensione paratestuale del discorso metaletterario di Darien. Il romanzo, scritto originariamente in lingua inglese¹¹, aprirebbe prospettive su riflessioni ulteriori che potrebbero rappresentare una deriva rispetto agli obiettivi stabiliti della presente ricerca.

Il commento degli apparati paratestuali avverrà anche su due testi militanti raccolti dalla bibliografia giornalistica di Darien¹².

L'edizione di riferimento per tutte le citazioni dai romanzi è la raccolta complessiva curata da J.J. Pauvert per i tipi di Omnibus¹³.

³ Come notificheremo, gran parte delle prove di scrittura (anche interi blocchi di romanzi incompiuti) sono divenuti irreperibili nel corso del tempo.

⁴ Che non rispecchia la diacronia delle epoche rispettive in cui i testi sono stati scritti (*Biribi* è stato scritto prima di *Bas les Cœurs*!, ma pubblicato successivamente per motivi che contempleremo).

⁵ Darien, G., *Bas les Cœurs ! : 1870-1871*, Savine, Paris, 1889.

⁶ Darien, G., *Biribi : discipline militaire*, Savine, Paris, 1890.

⁷ Darien, G., *Les Pharisiens*, Léon Génonceaux, Paris, 1891.

⁸ Darien, G., *Le Voleur*, Stock, Paris, 1897.

⁹ Darien G., *L'Épaulette*, Fasquelle, Paris, 1905.

¹⁰ Darien G., *Gottlieb Krumm, made in England*, Everett, London, 1904.

¹¹ La traduzione in francese, procurata da Walter Redfern, è postuma (Darien G., *Gottlieb Krumm, made in England*, J.-J. Pauvert, Paris, 1987; Gallimard, Paris, 1991).

¹² Darien, G., *Maximilien Luce*, «La Plume», 1 sept. 1891.

Darien, G., *Le Roman anarchiste* (1), n.23, 8 oct. 1891.

Darien, G., *Le Roman anarchiste* (2), n.25, 22 oct. 1891.

I 1.

Contro la descrizione

I romanzi di Darien sono storie di giovani uomini che, generalmente alle porte dell'età adulta – sulla base di un forte sentimento di riluttanza verso i condizionamenti della società a cui appartengono –, intraprendono una riflessione orientata alla presa di coscienza problematica della realtà, attraverso una critica costante dei discorsi collegati alle azioni di mantenimento del potere costituito. La riflessione politica di questi soggetti è strettamente collegata ad argomenti letterari.

Dal piano testuale vengono mosse dichiarazioni di intenti di carattere letterario, da cui il narratore o il protagonista di ogni singolo romanzo trae elementi per intervenire sulla costruzione di un pensiero apertamente proposto come lettura individuale della realtà, in aperta contrapposizione con l'imperativo di obiettività della *mimesi* che le generazioni di scrittori formate dai canoni della poetica naturalista avevano considerato fino agli anni Ottanta dell'Ottocento, come un fondamento assoluto, e che man mano, proprio a fine secolo, entrava in crisi¹⁴. Un imperativo che a quel punto venne percepito in quanto dogma, ingombrante come tutta l'attrezzatura concettuale e tecnica del realismo.

Il narratore entra nell'universo diegetico per filtrare, con il proprio sguardo e la propria voce, sia il contenuto della storia raccontata, sia il modo in cui il *récit* prende o potrebbe prendere forma, infrangendo la condizione di onniscienza autoriale, come avviene solitamente nelle metalessi narrative¹⁵, e dilatando questo procedimento ad ogni passaggio del romanzo: in altri termini, la metalessi non è locale, come poteva avvenire per i commenti d'autore di Balzac, ma è attualizzata al principio di ogni scena della narrazione, nel susseguirsi di lunghi paragrafi scanditi da pause in cui il narratore tende a prediligere l'uso del presente.

La terza persona e il passato remoto della narrazione realista «classica» vengono dunque sospesi o utilizzati saltuariamente (soltanto *Les Pharisiens* ne contiene l'uso in tutto il testo¹⁶). La distanza fra il narratore e il *récit* è abolita. Ed anche la logica di causa-effetto, che dovrebbe coordinare gli eventi dell'universo finzionale, si dissolve

¹³ Darien, G., *Voleurs !*, Omnibus, Paris, 1994.

¹⁴ Raimond, M., *La Crise du Roman. Des lendemain du naturalisme aux années vingt*, Corti, Paris, 1966.

¹⁵ Genette, G., *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p.244.

¹⁶ Slittando nella forma del *discours* attraverso la proliferazione del monologo.

nel sorgere continuo di nuove situazioni che, ad ogni paragrafo, implicano salti temporali talvolta lunghi, per presentare i fatti che interessano maggiormente al narratore in una sorta di isolamento dalle circostanze immediatamente collegate o contigue.

Sottratto alla costruzione di un ordine dei fatti, il romanzo viene chiamato in causa per rappresentare il disordine e la casualità che governano la vita reale, e per esibire la propria natura fittizia, anziché dissimularla come nella tradizione del realismo¹⁷. Mentre, dal punto di vista storico-letterario, viene interrotto il rapporto con il determinismo rigido introdotto da Zola fra ambiente e destino individuale.

Tale problematica è evidenziata nel *Voleur*, all'arrivo del narratore, Georges Randal, nella città immaginaria di Malenvers, al seguito di un politico impegnato nella campagna elettorale¹⁸:

- Malenvers ! Malenvers !...
On descend. La ville est pavoisée...
Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste : vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas. Si j'avais su faire je ne me serais mis voleur.

Si legga un romanzo naturalista qualsiasi, se si è interessati ad una descrizione della città di Malenvers. Una descrizione vale l'altra. Quì l'interesse del lettore deve essere indirizzato altrove.

Il brano contiene un riferimento al primo romanzo composto da Darien, *Biribi*, in cui il lettore riceveva già un invito analogo, sempre per bocca del narratore, Jean Froissard, giovane recluta dell'esercito condannata ai lavori forzati in Tunisia per indisciplina. Giungendo in una città maghrebina durante il percorso di raggiungimento del campo di lavoro, egli dice¹⁹:

Le Kef, ville principale de la Tunisie. Population : – Commerce : – Industrie : – Je laisse des blancs, tout en donnant aux Cortamberts, qui ne sont jamais embarrassés, la permission de combler ces lacunes à leur fantaisie.

¹⁷ Mitterand, H., *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, Paris, 1994, p.1.

¹⁸ VLR, p.465. Assumendo come testo di riferimento l'edizione Omnibus dell'opera narrativa complessiva di Darien (Darien, G., *Voleurs !*, préf. par J.J. Pauvert, Omnibus, Paris, 1994), scelgo di indicare gli estratti che accompagneranno il mio discorso tramite le seguenti sigle: BRB = *Biribi*; BLC = *Bas les cœurs !*; PRS = *Les Pharisiens*; VLR = *Le Voleur*; GTK = *Gottlieb Krumm. Made in England*; EP = *L'Épaulette*.

¹⁹ BRB, p.30.

Al posto dei dati geografici relativi alla città di Le Kef, il lettore vede alcuni trattini, o *blancs*, come li chiama Froissard. Il lettore, se vorrà, potrà colmare da sé i vuoti, procurandosi l'attrezzatura adeguata: in questo caso, guide turistiche (i *Cortamberts*).

Al suo debutto da romanziere, sembra che Darien abbia già in mente i propri bersagli. L'affastellamento nozionistico di dati sul luogo pone sullo stesso piano sia qualunque testo di consumo redatto per il turista, sia, a distanza di qualche anno, nel *Voleur*, i romanzi che derivano dalla poetica di Zola. La precisione, la ricerca e le suggestioni della descrizione naturalista, sono liquidate come materiale privo di messaggio significativo: Randal sospende la descrizione di Malenvers appena al suo inizio (*On descend. La ville est pavoisée...*).

Ma allora, cosa dovrebbe trattenere l'interesse del lettore? Queste dichiarazioni di intenti potrebbero essere seguite subito da un dialogo o da un discorso dai contenuti ideologicamente connotati, o, meglio, dal resoconto di una o più avventure rocambolesche, in cui l'azione prevalga sulla staticità della descrizione. Invece no. Nulla di tutto questo. Anzi, i proclami «anti-descrittivi» sono seguiti proprio dalla pratica che viene attaccata: la descrizione.

Entriamo subito, così, in un tratto distintivo dello stile di pensiero e di scrittura di Darien. La contraddizione. Un tratto distintivo che può sconcertare non solo i lettori comuni e l'opinione pubblica, ma anche la critica e gli storici della letteratura.

Nel flusso narrativo, il rifiuto di descrivere Le Kef è seguito direttamente da una lunghissima descrizione dell'ambiente circostante. Il deportato, simulando il procedimento descrittivo classico del viaggiatore²⁰, pone il suo sguardo, dapprima sul paesaggio intorno alla città, per entrare successivamente nel mercato del luogo e perdersi nel dedalo di vicoli in cui la vita brulica. Da una dichiarazione di intenti polemica, avviene un passaggio brusco in cui è realizzata una forma di adesione verso il tipico piano balzachiano, in cui il narratore passa in continuazione dal generale al particolare e viceversa. Nel testo vi è l'animazione delle bestie del mercato, poi la visione delle piante, poi i particolari della bottega di un macellaio: la carne, il sangue, fino al ritratto del lavoratore.

Anche Malenvers, in qualche modo, nonostante il rifiuto che apre il brano, viene descritta. Non la conformazione urbanistica o architettonica, ma la situazione. Carri, bandiere; una festa popolare. Gente.

²⁰ Hamon, Ph., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 48.

Le notazioni descrittive di Georges Randal, non hanno nulla a che fare con gli elenchi esaustivi di oggetti che caratterizzano, invece, il quadro ambientale prescritto dalla poetica naturalista; sono invece rivolte alla ricerca dell'attività umana, al ritratto collettivo della folla, e alla gerarchia sociale che partecipa, all'unisono, al rituale repubblicano.

Biribi contiene tracce analoghe. Froissard non si sofferma ad osservare puntigliosamente la merce che viene venduta per le strade di Le Kef, come avverrebbe, ad esempio, nel *Ventre de Paris* di Zola, in cui Florent, giunto di notte allo spazio espositivo delle Halles, si orienta fra la confusione e l'indistinzione notturna dei volti e delle attività, attraverso gli odori – e le evocazioni di immagini da essi derivate – dei prodotti alimentari descritti puntigliosamente.

La descrizione di Darien è orientata, progressivamente alla focalizzazione sul ritratto del macellaio, che, dopo, sarà seguito, procedendo per i vicoli di Le Kef, da un altro ritratto su cui Froissard si sofferma, per concludere il brano. Un mendicante, e il suo canto.

L'agire umano domina il quadro in modo antitetico rispetto alla descrizione di Zola, in cui il procedere del personaggio nel suo universo è guidato dalle immagini che il narratore pone di fronte al suo sguardo. Darien non è distante da una posizione critica molto diffusa nella cultura e nel momento storico in cui scrive i suoi romanzi.

La composizione di *Biribi* ha origine nel 1886, dopo che l'autore ha vissuto realmente l'esperienza dei campi di lavoro in Africa. Il manoscritto è consegnato all'editore Savine nel 1888, ma sarà pubblicato solo nel 1890. Nel frattempo Savine chiede all'autore di comporre un romanzo meno compromettente, avendo avuto a che fare da poco con i problemi legali causati dall'edizione dei *Sous-Offs* di Lucien Descaves, in cui la vita militare è bersagliata in quanto fattore sociale di alienazione giovanile. Nelle intenzioni di Darien, *Biribi* avrebbe potuto cavalcare l'onda di quello scandalo, aggiungendo al dibattito un intervento forte, deciso, incisivo, sull'onta dei campi di lavoro. Ma l'urgenza dell'affermazione letteraria e la difficoltà a trovare un editore disponibile, lo inducono ad accettare il compromesso. Scrive, molto velocemente, *Bas les cœurs !*, in cui affronta una ricognizione storica della guerra franco-prussiana, operando sul romanzo in modo tale da attenuare i toni polemici tra le righe dei ricordi di un ragazzo. Savine lo pubblica nel 1889.

Questa ricognizione storico-bibliografica ci interessa poiché dagli incroci di date annotati emerge il ritardo che Darien è stato costretto ad impiegare, per questioni non

legate alle proprie scelte personali, durante il suo primo tentativo di fare breccia nell'opinione pubblica con l'apporto delle proprie idee, sia politiche che estetiche. Michel Raimond, senza, peraltro, citare mai Darien, segnala che intorno alla metà degli anni Ottanta, le riviste letterarie francesi erano animate dal dibattito sulle strade possibili per una concezione del romanzo che decretasse un distacco netto con il realismo classico. Vi erano nell'aria idee che sarebbero andate incontro a sviluppi ulteriori fino alla fine del secolo, per informare le poetiche, anche diverse ed opposte, di singole figure autoriali e critiche, ed aprire la strada alle sperimentazioni del Novecento. Il nostro interesse è concentrato su quegli anni Ottanta e Novanta.

Con la pubblicazione di *À Rebours*, nel 1884, Huysmans abbandonava l'impostazione letteraria delle sue prime opere, rompendo (non senza un distacco relativamente doloroso) i rapporti di filiazione con Zola ed accentuando l'influenza del *punto di vista* sulla percezione del mondo che l'opera d'arte contiene. Nell'agosto del 1887 alcuni scrittori del gruppo delle *Soirées de Médan* pubblicano nella rivista *Gil Blas* un manifesto di denuncia contro il metodo di documentazione, i cui risultati sembrano ormai mostrare una superficialità approssimativa e inaccettabile nell'osservazione del reale. Ma già all'inizio del decennio, Paul Bourget introduceva in alcuni articoli giornalistici un divario fra la descrizione dell'esteriorità e l'indagine psicologica. E Wyzewa, i cui interventi critici sono riletti da Raimond come una sorta di cartina al tornasole degli umori del tempo, rileva in alcuni derivati di stampo naturalista sia il mancato raccordo fra la narrazione dell'esteriorità e le condizioni specifiche del personaggio che vi è coinvolto (parlando di un romanzo di Léon Hennique), ma anche la pretesa di imporre ai personaggi una storia e una concatenazione di eventi, senza concedere a questi portavoce dell'animo umano nessuna possibilità di ragionare sulla propria individualità, sul destino personale (a proposito del *Cavalier Miserey* di Abel Hermant)²¹.

Emergono termini analoghi a quelli con cui Auerbach designa – fra le varianti dei modi di rappresentazione del reale nel romanzo europeo – la nozione di *soggettivismo unipersonale*, riguardo all'impiego ininterrotto del racconto in prima persona, e alla registrazione di tutti gli avvenimenti che si verificano nei luoghi della civiltà moderna, attraverso lo sguardo di un tipo di narratore che si muove per iniziativa propria, affrontando e dominando il confronto fra diversi punti di vista soggettivi, a cui trasmette l'impronta particolare del suo essere e delle sue

²¹ Raimond, M., *La Crise du Roman*, pp. 304-305.

impressioni straordinariamente individuali, talvolta eccentriche (a differenza del romanzo di Balzac e Zola, in cui l'autore è sovraordinato rispetto al punto di vista di tutti i personaggi e guida il lettore nell'interpretazione della storia raccontata). Il punto di vista soggettivo del personaggio-narratore può coincidere con quello dell'autore, ma passa attraverso il confronto, il dibattito con una rappresentazione della realtà ormai priva di implicazioni ideologiche pre-ordinate e prevedibili. Auerbach delinea tali considerazioni a partire da Huysmans²²; ma sono parole che si adattano esattamente a Darien, nei cui romanzi, il taglio ideologico è orientato verso un anarchismo individualista e riluttante per cui, se l'impronta autoriale rimane, ed è necessaria, ciò avviene nel rifiuto assoluto di costituire il discorso romanzesco a partire da valutazioni dogmatiche o da direttive inflessibili.

La pregnanza della voce individuale è evidente nella descrizione di *Le Kef*, in cui Jean Froissard, dopo aver portato il proprio sguardo fra le strade della città, conclude il lungo brano soffermandosi su un mendicante che, ad un certo punto della giornata, inizia a cantare percuotendo un tamburello con le sue dita magre²³:

[...] d'étroites terrasses où les dévots, le soir, font leur prière ; des porches larges et bas sous lesquels viennent s'asseoir parfois, les jambes croisées, des mendiants chanteurs. Ignobles, pouilleux, le capuchon d'un burnous en loques rabattu sur leur face simiesque, frappant de leurs doigts décharnés la peau jaunie d'un tambourin, ils commencent par laisser échapper des sons rauques de leur gosier sec, puis, peu à peu, s'animant eux-mêmes sans s'occuper de leur auditoire, qu'une foule les entoure ou qu'ils n'aient devant eux que des chiens errants, ils se mettent à chanter un long poème, passant subitement des tons les plus sourds aux modulations les plus douces, des notes les plus attendrissantes aux cris les plus stridents, aux vociférations les plus déchirantes. [...]

Disinteressato alla presenza o meno di un pubblico, il cantore povero, indicato al plurale, è, oltretutto, un cantore della povertà, dell'emarginazione. La sua voce, talvolta è accolta solamente dall'orecchio di qualche cane randagio che si trova nelle vicinanze. Froissard, per conto di Darien, diventa il cronista di una condizione di isolamento che solo la descrizione di un grido può documentare²⁴:

[...] On dirait qu'un souffle égare leurs esprit et les exalte, qu'un grand frisson les parcourt tout entiers, qu'une fièvre les embrase, qu'un enthousiasme furieux les transporte. Alors, ils se transfigurent : ils deviennent très grands, ces frénétiques ; très beaux, ces exaltés rageurs ; magnifiques, ces visionnaires ; presque sublimes, ces inspiré ! Avatar de mendigots vermineux en Homères imperturbables.

²² Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), v.2, Einaudi, Torino, 2000, pp.319-326.

²³ BRB, pp.31-32.

²⁴ BRB, p.32.

La voce del cantore, moderno *Omero* disperso nella povertà, e dimenticato dalla cultura ufficiale, è rauca, rotta. Riflette il coinvolgimento diretto dell'artista nella realtà: una caduta necessaria dai *cieli dell'onniscienza*.

Questo brano appare innanzitutto come una sorta di *mise en abyme* del codice²⁵. L'inserzione di un'attività artistica all'interno del romanzo, riflette e anticipa, se la sua occorrenza è situata in uno dei capitoli di apertura del testo, una struttura o una qualità essenziale dell'opera. *Biribi* è composto interamente intorno all'idea di *cri*, di «urlo» che rivela la disperazione di un'esperienza del limite, in cui la sofferenza viene condotta a conseguenze estreme, e inflitta da uomini contro altri uomini, secondo le direttive di un piano istituzionale. In quanto deportato, Froissard è un reietto, nei confronti della società francese, come il mendicante in rapporto al microcosmo sociale di Le Kef. Al di fuori dalle attività della vita convenzionale e dai benefici della struttura economica mercantile. Il romanzo di Froissard, dunque, coincide con il canto stesso della strada.

Nel testo dei *Pharisiens* – la cui pubblicazione, del 1891, segue di un paio di anni il periodo di *Biribi* e *Bas les cœurs !*, e anticipa il *Voleur* di sei anni – Darien tornerà sul tema dell'emarginazione (in questo caso, emarginazione intellettuale), concentrando il racconto sulla figura di uno scrittore che cerca di affermarsi nel mondo letterario, e il cui nome, Vendredeuil, rivela tutte le difficoltà che intervengono come ostacolo alla realizzazione del progetto di scrittura romanzesca. Ho già accennato che questo è l'unico caso di narrazione in terza persona nell'ambito dell'opera di Darien. Ma il testo contiene molti dialoghi e monologhi in cui la parola dei personaggi è focalizzata in quanto *discours*, tendendo a sottrarre al *récit* lo spazio testuale.

Anche nei *Pharisiens* la descrizione subisce un attacco. Tuttavia, rispetto alle parole di Froissard e a quelle che a distanza di qualche anno verranno pronunciate a Malenvers da Georges Randal, la dichiarazione avversativa di Vendredeuil non si limita a poche battute nette, ma è inserita in un discorso più articolato²⁶:

- Comme ces gens sont agaçants, fit Suzanne. Quels idiots!

²⁵ Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977 ; *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994, pp.130-134.

²⁶ PRS, p.1015.

- Des idiots, fit Vendredeuil en haussant les épaules. Oui, sans doute... Et pourtant... Il ne faut pas leur en vouloir, après tout: ils répètent la leçon qu'on leur rabâche depuis qu'ils sont au monde. Leur jargon admiratif ? Mais c'est toute la *description*... Pas plus idiots que ça, peut-être. Ce sont des gens qui ne voient point, voilà tout. Et personne ne voit. Seulement, on veut faire semblant de voir... As-tu jamais *vu* quelque chose, toi ? As-tu jamais eu, d'un ciel, d'une mer ou d'un arbre, une vision assez nette et assez juste pour noircir du papier avec ou pour en peinturlurer une toile ? Moi je n'ai jamais rien vu... [...]

Vendredeuil sta contemplando un tramonto insieme a Suzanne, una giovane donna che lavora sporadicamente come modello per un amico pittore, perseguendo il benessere facile. Tra i due sta nascendo un amore destinato a durare poco, per via, tra l'altro, della difficoltà di affermazione sociale di Vendredeuil. Il giovane aspirante scrittore non può offrire alla ragazza la ricchezza e la mondanità garantite, d'altra parte, dai tipici borghesi e uomini d'affari ottocenteschi che costellano la vita di Suzanne.

Nella scena del tramonto, di cui ho citato solo un passaggio, i due giovani si trovano in una località marittima, dove Vendredeuil si è ritirato per scrivere un libro. Vi è una compagnia di persone, in quei pressi, da cui provengono conversazioni sulla spettacolarità del paesaggio. Suzanne ne è irritata, e suscita, con una battuta polemica, il discorso riluttante di Vendredeuil, in cui la descrizione è ancora evocata come bersaglio.

Vendredeuil fa riferimento all'impianto retorico della pratica descrittiva; essa, tramite la letteratura ma anche attraverso l'arte pittorica, educa la gente ad un approccio inautentico verso la realtà (*Il ne faut pas leur en vouloir, après tout: ils répètent la leçon qu'on leur rabâche depuis qu'ils sont au monde*). Lo spirito della *descrizione* contenuto da quel gergo ammirativo, si fonda su idiozia, disprezzo per l'intelligenza; la maggior parte delle persone sostiene di comprendere il paesaggio attraverso la *visione*, ma non dimostra affatto di attualizzare tale attività quando fa uso, nei resoconti sul paesaggio stesso, di strutture discorsive che spostano la designazione dell'oggetto osservato verso deformazioni della sua reale consistenza²⁷:

(...) Oui, je sais bien ; on peut arriver à voir, en se forçant, en se torturant, en se disant: Je veux voir – en se condamnant à ne chercher, dans la nature, que ce qu'elle paraît être et non pas ce qu'elle dit, à regarder au lieu de sentir. Et il faut avoir, alors, toutes prêtes, pour *décrire*, des images et des comparaisons qu'on pose, ainsi que des masques qui les déforment et les défigurent, sur les visions fuyantes... Et puis, la misère des métaphores, la petitesse des similitudes : le soleil comparé à une boule de feu, les étoiles à des diamants, les nuages à des plumes ou à des dentelles... Tu as entendu, tout à l'heure... Et tout cela, pourquoi ? (...)

²⁷ *Ibidem*.

Il sole paragonato ad una palla di fuoco, le nuvole come piume, sono conseguenze della miseria di similitudini e metafore, e costituiscono l'abominio di maschere da cui il reale sfugge (*ainsi que des masques qui les déforment et les défigurent, sur les visions fuyantes...*).

Secondo Vendredeuil, esiste un legame comunicativo fra la natura e gli uomini. La natura e la realtà *dicono* qualcosa (*elle dit*). Si potrebbe ipotizzare, tra l'altro, che questo brano dei *Pharisiens* contenga il riferimento di tipo rousseauviano alla sostanziale bontà della natura, considerata come riserva di energia creativa che permette all'uomo di esprimere se stesso liberamente²⁸. Ma la rigidità dei modelli di pensiero ereditati dal passato agisce nel campo delle percezioni immediate dell'individuo, per corrompere la sua relazione istintuale con l'ambiente²⁹.

Dunque, la facoltà di *visione* si fonda sull'accettazione di un inganno. Lo si legge ricollegando alla loro unità testuale, due parti molto significative degli estratti che ho utilizzato finora³⁰:

As-tu jamais vu quelque chose, toi ? As-tu jamais eu, d'un ciel, d'une mer ou d'un arbre, une vision assez nette et assez juste pour noircir du papier avec ou pour en peinturlurer une toile ? Moi je n'ai jamais rien vu... Oui, je sais bien ; on peut arriver à voir, en se forçant, en se torturant, en se disant: Je veux voir – en se condamnant à ne chercher, dans la nature, que ce qu'elle paraît être et non pas ce qu'elle dit, à regarder au lieu de sentir.

La facoltà del «sentire» (*sentir*) designa la percezione e la comprensione della natura. Un'esperienza profonda, vissuta interiormente, di cause provocate dall'esteriorità. La pregnanza di questo rapporto corrisponderebbe – in Darien, secondo un'analisi di David Bosc fondata nell'ambito filosofico e della storia delle idee³¹ – alla considerazione della natura come «territorio», in cui l'uomo, per un'attitudine squisitamente *vitalistica*, può esercitare liberamente la propria formazione e le proprie realizzazioni culturali, compenetrando le disposizioni della natura stessa. Tale idea si oppone su due fronti alla concezione dell'ambiente storicamente attestata

²⁸ S.Givone, *Dal positivismo alle avanguardie*, in Givone, S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari, 1988, 2003, p.114. È possibile che tale apporto filosofico, oltre che dall'immaginario dello stato di natura, derivi, nel pensiero di Darien, attraverso la frequentazione dei testi di Ruskin, che, a quanto pare, l'autore leggeva direttamente dall'inglese: per Ruskin, l'arte è un processo creativo che va da Dio alle manifestazioni elementari dell'essere. Ma Darien eliminerebbe l'elemento metafisico della divinità.

²⁹ Emerge la linea tematica di un rapporto interrotto fra il soggetto e l'ambiente cosmico, fra cui incide violentemente il fattore sociale, con ripercussioni che sovra-ordinano l'immaginario di Darien nel senso di un tragitto attraverso l'angoscia. Cfr. *Infra*, II 1., II 2., II. 4.

³⁰ PRS, p.1051.

³¹ Bosc, D., *Georges Darien*, Sulliver, Aix-en-Provence, 1996, pp.94-95.

nella cultura occidentale moderna ; due fronti che riguardano il grado di coinvolgimento dell'uomo rispetto alle sensazioni emanate dall'ambiente, e le modalità in cui la civiltà entra in rapporto con il territorio che abita.

Da un lato, nel pensiero di Darien, la compenetrazione fra uomo e ambiente implica uno scarto rispetto al concetto di «*environnement*»³², derivato da una visione «paesaggistica» in cui le condizioni naturali e culturali permettono certamente all'essere umano l'estrinsecazione dei suoi bisogni fisiologici ed intellettuali, ma entro i limiti del ruolo di osservatore od operatore esterno. D'altro canto, sappiamo che il concetto stesso di «paesaggio» entra nella storia della cultura occidentale moderna in quanto configurazione dell'intervento della soggettività umana sul disordine della natura, con lo scopo di regolare la visione dell'esterno attraverso una data cornice³³; «visione», e dunque esercizio del *vedere*, inaccettabile per Darien in quanto fattore di incomunicabilità fra l'uomo e l'ambiente cosmico.

Gli esiti della visione paesaggistica – svolgendo il ragionamento innestato dal discorso di Vendredeuil – possono essere ridotti alla forbice fra due condizioni, per cui l'uomo può rispettivamente : sviluppare la propria azione nel senso di un'invasione contro la natura e, dunque, contro le inclinazioni naturali proprie ; o divenendo quasi un'entità superflua rispetto al mondo circostante, in preda agli esiti più deleteri dell'alienazione moderna. Due esiti in cui l'azione dell'uomo è stata determinata dalle conseguenze storiche della civilizzazione seguendo una direzione per cui, in entrambi i casi, l'essere umano realizza opere contro se stesso³⁴.

Le nozioni di *visione* e *sensazione* che informano l'invettiva di Vendredeuil sulle metafore del tramonto, costituiscono un evidente rimando alla problematica fine-ottocentesca del *punto di vista*, a cui Darien prende parte, in sintonia con la sensibilità letteraria del suo tempo. La distanza fra la designazione negativa del *voir* e il referente, appare in quanto struttura di fondo che l'autore individua nel fondamento teorico dell'onniscienza, collegato, nella poetica naturalista, al metodo di documentazione. Tale configurazione concettuale provoca una forma di rappresentazione interna all'opera che esclude innumerevoli sfaccettature del reale, e pone il soggetto al di fuori dell'ambiente. Il narratore, è costretto da un distacco dogmatico a non partecipare al potenziale dialettico ed emotivo che il romanzo può

³² *Ibidem*.

³³ Jakob, M., *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009, pp.31-35.

³⁴ È già un cenno alle logiche dell'antifrasi di cui ci occuperemo nel secondo capitolo.

suscitare. Il personaggio è determinato da una coscienza estranea alla propria interiorità; non pensa, non sceglie, non ha libertà di azione. D'altro canto, il quadro spaziale della descrizione naturalista strappa alla consistenza reale dell'ambiente significati inautentici, per conferire ad esso implicazioni psicologiche che sono indirizzate alla descrizione di un'umanità costretta dal determinismo.

La descrizione dell'ambiente sarebbe dunque il cavallo di battaglia di una narrazione dell'uomo ingabbiato, che intorno a sé ha elenchi di oggetti, e non l'organicità dell'universo. Così, per contrapposizione, Froissard si muove fra i vicoli e le piazze di Le Kef, svolgendo il ruolo di narratore all'interno della storia raccontata, e traducendo l'esperienza diretta del reale in termini enunciativi che rimandano al presente della situazione³⁵:

Et les ruelles montent vers la vieille Kasbah démantelée et ouverte, descendant vers les remparts croulants dont les courtines dentelées laissent passer de loin en loin la gueule antique d'un canon de bronze penché de travers ou couché sur les talus à côté de son affût pourri. Elles s'élargissent **ici, en face** des portes bardées de fer de magasins **devant** lesquels des dromadaires accroupis balancent, au bout de leurs longs cous, leurs petites têtes aux yeux mi-clos. **Là**, elles se rétrécissent et le marchand d'eau qui revient de la fontaine avec ses ânonnés chargés d'outres frappe à grands coups de bâton, en poussant des cris sauvages, son troupeau indocile qui se bouscule pour passer. Puis elles s'enfoncent sous les longs arceaux d'une voûte sombre où s'ouvrent les boutiques de Ioudis qui vendent des étoffes, des armes, ou des poteries, l'échoppe des savetiers arabes, l'ancre d'un marchand de cacahuètes ou de beignets à l'huile – une huile infecte dont l'âcre parfum **vous poursuit**.

Le indicazioni avverbiali di luogo (evidenziate da me con il neretto) sono deittici, *ici*, *là*, che permettono al narratore interno alla storia di orientarsi da sé nel mondo rappresentato, e di riconoscere gli oggetti che lo circondano in modo autonomo, attraverso un'esperienza che appare come diretta. Persino i commercianti ebrei, i quali espongono una varietà indefinita di merci diversificate, vengono nominati con il lemma arabo, trasposto nell'alfabeto latino in *Ioudis*, e non con il termine *juif* della lingua francese. Darien, l'autore, permette a Froissard, il narratore a cui delega il racconto, di immergersi nella vicenda. E tenta di farlo anche con il lettore: si rilegga *une huile infecte dont l'âcre parfum vous poursuit*; in cui sottolineo l'eloquenza del *vous*, in cui viene ripreso l'appello al destinatario del discorso che era stato attivato all'inizio del brano, nell'invito a cercare descrizioni fra le pagine dei *Cortamberts*.

L'emergenza dell'uso del deittico per designare gli elementi costitutivi del luogo pone una differenza radicale con le notazioni del *Ventre de Paris* di Zola dedicate

³⁵ BRB, p.31.

alla descrizione del mercato delle Halles, da cui recupero due estratti per motivare le mie considerazioni³⁶:

[...] Au milieu de la chaussée, de grands profils grisâtres. De tombereaux barraient la rue ; et, d'un bout à l'autre, un souffle qui passait faisait deviner une file de bêtes attelées qu'on ne voyait point. Des appels, le bruit d'une pièce de bois ou d'une chaîne de fer tombant sur le pavé, l'éboulement sourd d'une charretée de légumes, le dernier ébranlement d'une voiture butant la bordure d'un trottoir, mettaient dans l'air encore endormi le murmure doux de quelque retentissant et formidable réveil, dont on sentait l'approche, au fond de toute cette ombre frémissante. Florent, en tournant la tête, aperçut, de l'autre côté de ses choux, un homme qui ronflait, roulé comme un paquet dans une limousine, la tête sur des paniers de prunes. Plus près, à gauche, il reconnut un enfant d'une dizaine d'années, assoupi avec un sourire d'ange, dans le creux de deux montagnes de chicorées. [...]

[...] Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans les feuilles de poirée, s'élargissant un cantal géant, comme fendu à coups de hache; puis venait un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollande, ronds comme des têtes coupés, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer têtes-de-mort. Un parmesan, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, ajoutait sa pointe d'odeur aromatique. Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancholies de lunes éteintes ; deux, très secs, étaient dans leur plein ; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, se vidait d'une crème blanche, étalée en lac, ravageant les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait vainement essayé de le contenir. [...]

Nel secondo brano appena citato, ricorrono i paragoni, i *comme, pareil* à, deprecati da Vendredeuil. Il colore dei formaggi può coincidere con quello dell'oro (*puis venait un chester, couleur d'or*) con un trattamento analogo a quanto avviene per le sfumature del crepuscolo commentate dalla gente comune dei *Pharisiens*. Fra i formaggi si trovano anche alcuni bri che hanno l'aria di essere particolarmente 'malinconici' (*Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancholies de lunes éteintes*). Il tutto è inventariato, numerato (*Un parmesan; Trois bries; deux, très secs, étaient dans leur plein ; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, se vidait*). Se vi è il deittico che può rimandare ad un effetto di presenza nella situazione (*Là, à côté des pains de beurre*), esso, però, è riferito ad una situazione bidimensionale (*Là, à côté*), in cui la disposizione degli oggetti risponde ad un ordine di rappresentazione che ricorda la disposizione degli elementi di un quadro: i formaggi sono uno accanto all'altro, come in una natura morta; lo sguardo del personaggio li passa in rassegna, uno dopo l'altro:

[...] puis venait un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollande, ronds comme des têtes coupés [...]

³⁶ Zola, É., *Le Ventre de Paris*, Charpentier, Paris, 1878, pp.8

Lasciandosi trasportare da una sorta di *rêverie* che lega indissolubilmente la sua psicologia e le sue percezioni all'influenza esterna, da cui è indotto ad attingere come se guardasse il quadro preparato da un pittore. Il personaggio sta di fronte alla realtà, non ne è coinvolto completamente, anche se in qualche modo ne è inglobato, racchiuso, come si legge nel primo estratto dal *Ventre* che leggiamo più in alto:

[...] d'un bout à l'autre, un souffle qui passait faisait deviner une file de bêtes attelées qu'on ne voyait point [...]

[...] dans l'air encore endormi le murmure doux de quelque retentissant et formidable réveil, dont on sentait l'approche, au fond de toute cette ombre frémissante. [...]

[...] Florent, en tournant la tête, aperçut, de l'autre côté de ses choux, un homme qui ronflait [...]

Florent riceve i mille richiami del mercato. Intuisce anche la presenza di oggetti e persone celati nel buio e dalla confusione della notte. Ma questa percezione, questo *sentir*, è puramente sensoriale. È limitato alla ricezione degli odori, dei suoni, e non comporta l'iniziativa individuale del personaggio; il suo sguardo non seleziona, ma è chiamato, di volta in volta, a prendere atto di quel che avviene. In relazione alla passaggio di Froissard per le vie di Le Kef, piuttosto che partecipare alla realtà rappresentata dall'opera, Florent è quasi ingoiato da essa³⁷, come il ragazzino che sonnecchia – se guardiamo più in là, *vedendo* più in là – fra le montagne di cicorie (*Plus près, à gauche, il reconnut un enfant d'une dizaine d'années, assoupi avec un sourire d'ange, dans le creux de deux montagnes de chicorées*).

³⁷ Come divorato. Cfr., *Infra*, II 1., II 4.

I 2.

Perimetro del dissenso. Spazi paratestuali di illustrazione del romanzo anarchico

Il discorso metaletterario di Darien è dislocato sia all'interno dei romanzi, sia nelle prefazioni e negli articoli giornalistici di taglio letterario ed artistico; dunque, sia nel testo narrativo che nel peritesto³⁸, con la conseguenza specifica di un cortocircuito nella differenza fra i due ambiti. Nel caso della prefazione del *Voleur*, il commento preliminare al romanzo, tradizionalmente collocato al di fuori dell'ambito prettamente finzionale, slitta all'interno di esso, attraverso una parziale coincidenza fra i piani spaziali in cui scrivono l'autore (Georges Darien) che presenta le memorie di Georges Randal e il narratore (lo stesso Georges Randal). Questa commistione fra la voce autoriale e la voce narrante è estesa, in realtà, nel confronto fra l'intero *corpus* paratestuale circoscritto in questa sede³⁹ e il discorso metaletterario di secondo grado stratificato sul livello diegetico dei romanzi.

Sia nelle parti ascrivibili al peritesto che all'interno dei romanzi, sono disseminati i paletti, le pietre miliari, di una *frontiera* che delimita gli ambiti di espressione diretta della polemica letteraria, e che si muove, per molti suoi tratti, sulle *frontières* individuate da Genette ai margini delle differenze fra *discours* e *récit*, e, ancora, fra narrazione e descrizione⁴⁰. Le forme del discorso coinvolte nell'analisi del presente paragrafo sono collocate in alcuni brani interni ai romanzi, nelle prefazioni di alcuni romanzi, e in un campione molto limitato di articoli giornalistici. Ma più che di disseminazione, sarebbe più conveniente parlare di una delimitazione, di un perimetro che è trasversale ai due ambiti. In altri termini, il perimetro della critica al romanzo non si limita a dividere testualità e meta-testualità, ma allarga i propri confini nel testo finzionale, portando il dissenso letterario di Darien sia «al di qua», per così dire, che «al di là» del testo stesso⁴¹.

Questo *perimetro del dissenso* non serve per delimitare la prefazione dal romanzo, e con ciò, il letterario dal metaletterario; bensì, identifica e delimita la

³⁸ Genette, G., *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

³⁹ Cfr. Nota sul nostro *corpus* di riferimento in chiusura dell'introduzione al presente capitolo.

⁴⁰ Genette, G., *Frontières du récit*, in Genette, G., *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, pp.49-69.

⁴¹ Come suggerisce Genette introducendo *Seuils* e ricordando una riflessione di Philippe Lejeune, la prefazione, in generale, può essere considerata come zona indefinita fra il *dentro* del testo e il *fuori* del discorso che il mondo compie a proposito del testo: una zona di confine in cui si effettua un continuo gioco ambiguo (*jeu ambigu des préfaces*) fra testo e *hors-texte*.

metadiscorsività in uno spazio alternativo sia al testo che al peritesto, sovrapponendola ad entrambi.

Biribi è pubblicato da Savine nel febbraio del 1890, ma Georges Adrien (nome vero dell'autore) lavora sul testo dal 1886, dopo aver vissuto tre anni di servizio militare nei campi di lavoro africani evocati dal materiale narrativo del romanzo. Nel 1881, a diciannove anni, terminati gli studi al liceo Charlemagne di Parigi, il futuro scrittore decide di arruolarsi prematuramente come volontario nell'esercito; senza riuscire, ad integrarsi nel modello di disciplina dei ranghi militari, entra nel circolo vizioso delle punizioni, fino alla condanna ai lavori forzati del 23 giugno 1883. Sopravvissuto all'umiliazione di un'esperienza disumana, il giovane Georges, ritornando a Parigi, matura la decisione di diventare scrittore per compiere il suo atto di denuncia contro la realtà dei campi di disciplina, i cui abusi sono del tutto ignorati dall'opinione pubblica francese. Nel frattempo sostituisce il proprio cognome scegliendo lo stesso pseudonimo già utilizzato dal fratello, Henry Darien, che opera nell'ambito della pittura accademica⁴².

La prefazione di *Biribi* è aperta da una dichiarazione perentoria di veridicità dei fatti raccontati nel romanzo. Darien nega di aver fatto ricorso, in fase di composizione, a qualsivoglia architettura concettuale che risponda ad un costrutto teorico⁴³:

Ce livre est un livre vrai. Biribi a été vécu.

Il n'a point été composé avec des lambeaux de souvenirs, des haillons de documents, les loques pailletées des récits suspects. Ce n'est pas un habit d'Arlequin, c'est une casaque de forçat – sans doublure

Mon héros l'a endossée, cette casaque, et elle s'est collée à sa peau. Elle est devenue sa peau même.

Questo cappello racchiude alcuni richiami ad una diramazione tematica ben definita in cui confluiscono i principi basilari dell'intera poetica di Darien. Ritroveremo questi principi sia nelle altre due prefazioni che prenderemo in esame, ma anche nei due articoli giornalistici pubblicati da Darien nello stesso periodo del lavoro su *Biribi*.

⁴² Auriant, *Darien et l'inhumaine comédie*, Martineau, Paris, 1955 ; Ambassade du Livre, Bruxelles, 1966 : Henry, allievo di Jules Lefebvre e Guillemet, aveva già esposto al *Salon* quando Georges torna dai campi di disciplina nordafricani.

⁴³ BRB, p.9.

Concentrandoci sulla prefazione in oggetto, prendiamo subito in considerazione due immagini allineate nelle primissime frasi. Leggiamo di un libro vero, autentico (*livre vrai*)⁴⁴, presentato in contrapposizione netta con altra letteratura composta in modo artificioso, sulla base di documenti d'archivio o risultati d'inchiesta. Lungi dal costituire le arlecchinate (*Ce n'est pas un habit d'Arlequin*) o i rimaneggiamenti di scampoli nobilitato dalla retorica del romanzo coevo (*loques paillétées*), il materiale narrato in *Biribi* rappresenterebbe piuttosto il quadro esatto della vita di un deportato, paragonabile alla casacca povera che lo stesso protagonista-narratore, Jean Froissard, indossa durante la sua permanenza nei campi di disciplina militare, o ancora, più avanti, ad un «lembo insanguinato di esistenza»⁴⁵:

[...] *Biribi n'est pas un roman à thèse, c'est l'étude sincère d'un morceau de vie, d'un lambeau saignant d'existence.* [...]

Paragonando il suo romanzo ad un 'pezzo di vita autentica', ad un brano di pura sofferenza, Darien innesta un complicato contrasto semantico sulla differenza fra la sua opera e l'ambito culturale da cui ha intenzione di distinguersi. Un contrasto che incrocia le categorie della parte e del tutto in modo tale da separare, da un lato un modello di romanzo architettato su batterie di documenti (evidentemente, il modello del naturalismo), e d'altro canto una sorta di trascrizione dell'esperienza vissuta, pulsante, non mediata da alcuna strategia intellettualistica (il modello innovativo di Darien).

Se il naturalismo impone una visione preferibilmente onnicomprensiva su un insieme di elementi che rimandano a parti separate della realtà, Darien pretenderebbe di concentrarsi su una singola parte del reale, per mostrarne ed evidenziare in vari modi tutta l'inezienza. Dal nostro punto di vista si tratterà senza dubbio di un tentativo, di una tendenza; ma Darien lancia la sfida senza alcun timore di non poter disattendere i suoi propositi⁴⁶:

J'aurai pu, surtout, m'en tenir aux généralités, rester dans le vague, faire patte de velours – en laissant voir, adroitement, que je suis seul et unique en mon genre pour les pattes de velours – et me montrer enfin très digne, très auguste, très solennel – presque nuptial – très haut sur faux col.

Aux personnes qui me donnaient ces conseils, j'avais tout d'abord envie de répondre, en employant, pour parler leur langue, des expressions qui me répugnent, que j'avais voulu

⁴⁴ *Infra*, 1.4.

⁴⁵ BRB, p.10.

⁴⁶ BRB, p.9.

faire de la psychologie, l'analyse d'un état d'âme, la dissection d'une conscience, le découpage d'un caractère. Mais, comme elles m'auraient ri au nez, je leur ai répondu, tout simplement, que j'avais voulu faire de la Vie.

L'estratto è concluso nel testo originale da una sottolineatura in maiuscolo sulla categoria di *Vita*, che va a stratificarsi sulla sottolineatura (sempre dell'autore) che nell'*incipit* della prefazione traspone metaforicamente il materiale della narrazione di *Biribi* nell'immagine di una casacca pressoché incollata, endemicamente, al corpo stesso di Jean Froissard: *Mon héros l'a endossée, cette casaque, et elle s'est collée à sa peau. Elle est devenue sa peau même*. L'autore vuole indicare quasi una consustanziazione fra le memorie di Froissard sui campi di lavoro, e la quantità di sofferenza dispensata in quei luoghi. La sequela delle torture penetra in tutti i livelli del corpo e dell'azione in modo tragicamente condizionante. E l'intera portata del resoconto, più che il suo culmine, non può non essere assimilata ad un urlo lancinante, insopprimibile⁴⁷:

J'ai voulu qu'il vécût comme il a vécu, qu'il pensât comme il a pensé, qu'il parlât comme il a parlé. Je l'ai laissé libre, même, de pousser ces cris affreux qui crèvent le silence des bagnes et qui n'avaient point trouvé d'écho, jusqu'ici.

Lo stesso grido estremo libera la rabbia a lungo contenuta da tutti i forzati, che Darien raccoglie dall'esperienza diretta per alimentare ed estendere la tradizione eversiva della scrittura di contestazione di Jules Vallès, o della pittura impegnata di carattere libertario, e inducendo, tra l'altro, un'altra colonna della rivendicazione e della trascrizione della sofferenza come Léon Bloy, a riconoscere lo statuto di capolavoro al *pianto terribile* di *Biribi*⁴⁸.

Quando Stock pubblica *Le Voleur*, nel dicembre del 1897, Darien torna a Parigi dopo tre anni di assenza. In base alle poche informazioni sulla sua vita note allora come, del resto, ancora oggi, siamo a conoscenza di un lungo soggiorno londinese, trascorso nell'anonimato della vita metropolitana a contatto, molto probabilmente se non quasi sicuramente, con ambienti illegali e malavitosi. Un motivo certo che ha condotto Darien a guadagnare Londra è il suo stretto legame con gli ambienti

⁴⁷ BRB, p.10.

⁴⁸ *Ce pianto terribile m'a paru quelque chose comme un chef d'oeuvre; cfr.. Lettre di Léon Bloy à Darien, 10 avril 1890, in Charnay, D., Le voleur et le désespéré. Léon Bloy et Georges Darien, in « Cahiers Léon Bloy », Nouvelle série, n.1, 1989,1990, dir.par Dominique Millet, Michel Arveiller, Société des études bloyennes, Paris, Nizet, 1991, pp.516-517 : fra le pagine di *Biribi*, Léon Bloy sente la voce di suo fratello, condannato come Darien ai lavori forzati nei campi di disciplina militare nel 1886.*

insurrezionalisti di cui fa parte sin dalle origini della sua carriera di scrittore e polemista. Un passo indietro in senso storico potrà chiarire meglio il ruolo di Darien nella specificità di quella temperie socio-culturale e permettere una contestualizzazione di molti argomenti fondamentali del *Voleur* e della sua stessa prefazione.

Riassumerò molto brevemente che proprio gli anni del debutto letterario di Darien sono gli stessi in cui la politica illegale della propaganda di fatto raggiunge la sua massima tragicità⁴⁹. Il movimento anarchico francese, consolidato sulla base della direzione ideologica anti-autoritaria che Bakunin assume nel corso della Prima Internazionale, tenderà, all'indomani della repressione della Comune di Parigi, verso una fuga dal terreno legale della lotta politica, per poi varare, attraverso decisioni congressuali che risalgono alla primavera del 1881, l'adozione del metodo della propaganda di fatto. Come indica Jean Maitron, tra i fogli di riviste come *Le Drapeau Noir*, *L'Affamé*, *La Lutte Sociale*, iniziarono a proliferare rubriche di taglio sostanzialmente manualistico in cui venivano divulgati modi e procedimenti per fabbricare ordigni e manipolare materiali esplosivi⁵⁰; ma questa linea di condotta non poté durare a lungo. I principali teorici del movimento ne ammisero presto il senso deleterio e controproducente, giungendo tuttavia in ritardo sulla degenerazione dell'utilizzo di bombe, che finirà per essere praticato anche da singoli individui fondamentalmente sganciati dalla militanza e dall'appartenenza politica. Tuttavia, la reazione governativa continuerà a identificare la matrice anarchica in tutti gli attentati verificatisi fra gli anni Ottanta e Novanta, e adotterà un atteggiamento repressivo contro ogni forma di espressione del pensiero libertario che troverà il suo acme nelle cosiddette *leggi scellerate*, in base alle quali molti intellettuali e attivisti legati all'area insurrezionalista subiranno forme più o meno esplicite di censura e sceglieranno l'esilio.

I luoghi della fuga sono generalmente il Belgio e l'Inghilterra, e Darien, che nei primi anni Novanta inizia a diffondere la propria firma grazie a riviste e giornali anarchici quali *La Plume* o *L'Endehors*, diretto dallo scrittore militante Zo d'Axa, sparisce, come molti, da Parigi, per ritrovare a Londra la compagnia di Louise Michel, lo stesso Zo d'Axa e il direttore del corrosivo *Père Peinard*, Émile Pouget,

⁴⁹ Maitron, J., *Ravachol et les anarchistes*, Gallimard, Paris, 1964, 1992, pp.10-15.

⁵⁰ *Op.cit.*, p.12.

ed ancora il pittore militante Maximilien Luce e il maestro degli impressionisti, Camille Pissarro⁵¹.

Una ricostruzione storica come quella appena conclusa è cruciale per riconoscere molti riferimenti della narrativa di Darien. Sono indefinite le occasioni in cui il tessuto finzionale evoca o esprime direttamente un immaginario legato alla cospirazione e costellato dall'intento incendiario, dalla diffusione di notizie e idee attraverso canali non ufficiali, da sodalizi scabrosi fra disadattati sociali o politici, e manipolatori di coscienze. Se, infatti, l'aspirazione alla giustizia e al riscatto individuale e sociale può condurre un uomo o più spesso un ragazzo, nella via dell'opposizione politica incondizionata, è anche vero che tale strada, come tutti gli altri percorsi di vita della modernità, è abitata da compromessi non facilmente riconoscibili come tali, e dall'invito ricorrente all'atto deviante.

È così che Georges Darien si ritroverà a dichiarare, ad un certo momento della sua vita, di essersi trovato, quasi per caso, in un albergo belga; non a caso, diremo noi, belga. E a trascorrere la notte nella camera occupata generalmente da un certo Georges Randal, con il quale, secondo la locandiera, condivide una somiglianza di tratti somatici straordinaria. Dalle vicissitudini del movimento anarchico francese di fine Ottocento, stiamo slittando all'interno del mondo finzionale di Darien. L'autore racconta l'episodio dell'albergo belga nella prefazione del *Voleur*, per presentare ai lettori francesi il manoscritto che sostiene di aver ritrovato quella notte in quella camera, e che di cui ha deciso di curare l'edizione⁵²:

*Le livre qu'on va lire, et que je signe, n'est pas de moi.
[...]
Je l'ai volé.*

È in atto un processo di simulazione, per cui, tendendo a svalutare la propria abilità di scrittore ma anche la saldezza della morale personale, Darien finge di aver trovato per caso il manoscritto di Randal e di averlo rubato, secondo uno schema molto originale che Genette classifica nella categoria delle prefazioni autoriali denegative (*autoriales dénégatives*)⁵³. Dal punto di vista del firmatario, la prefazione è *allografa*, sottoscritta da una terza persona rispetto alla consuetudine della prefazione *autoriale* – in cui il firmatario è anche l'autore del testo introdotto – o *attoriale* – in

⁵¹ Najjar, A., *Le mousquetaire Zo d'Axa. 1864-1930*, Balland, Paris, 2004, pp.88-89.

⁵² VLR, p.319.

⁵³ Genette, G., *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p.283.

cui la nota introduttiva al romanzo è compilata da uno dei personaggi⁵⁴. Le funzioni di questo tipo di prefazione sono principalmente di esporre o raccontare le circostanze in cui lo pseudo-editore entra in possesso dell'opera pubblicata; fingere di aver apportato al testo le correzioni necessarie; commentare il testo valorizzandolo in qualche modo⁵⁵. Ma Darien rispetta solo la prima funzione, e rivolta la forma e le finalità delle altre due⁵⁶:

Finir! C'est ce livre que je voudrais bien avoir fini; ce livre que je n'ai pas écrit, et que je tente vainement de récrire. J'aurais été si heureux d'étendre cette prose, comme le corps d'un malandrin, sur le chevalet de torture ! de la tailler, de la rogner, de la fouetter de commentaires implacables – de placer des phrases sévères en enluminures et des conclusions en cul-de-lampe ! J'aurais voulu moraliser – moraliser à tout de bras.

Non c'è stato modo di correggere alcunché. Il testo sfugge ad ogni lavoro di sistemazione, sia dal punto di vista linguistico che morale, tanto da indurre lo stesso pseudo-editore a compiere lo stesso atto di ignominia che caratterizza tutta la narrazione dell'autore fittizio. Dopo aver letto le memorie scabrose di Georges Randal, Darien commette la stessa colpa rubando il manoscritto⁵⁷:

Et maintenant, maintenant que j'ai terminé la lecture des mémoires de Randal – l'appellerai-je Monsieur? -, maintenant que j'ai en ma possession ce manuscrit que je n'aurais jamais dû lire, jamais dû toucher, que dois-je faire, de ce manuscrit ? « Le restituer ! », me crie une voix intérieure, mais impérieuse.

Naturellement. Mais comment faire? Le renvoyer par la poste?

[...]

Le rapporter moi-même avec quelques plaisanteries en guise d'excuses ?

La situation est embarrassante. Comment en sortir ?

Eh bien ! le manuscrit lui-même m'en donne le moyen. Lequel ?

Sarebbe davvero ridicolo, suggerisce Darien, anche solo pensare di restituire questo canovaccio per posta o, magari, andando personalmente da quel malfattore del suo autore. Meglio fare quel che anche lui farebbe, e che il testo stesso suggerisce. La narrazione del furto diventa così, sin dalla sua prefazione, un invito al furto, e addirittura, direi, un esempio applicativo. Con ciò, al valore intellettuale e morale della figura classica dell'autore, subentra la valorizzazione immorale di un linguaggio e di un esempio di devianza. Ma il valore morale è come vinto dalla prepotenza quasi eroica del malaffare di Randal, e quel Darien che finisce solo per

⁵⁴ *Op.cit.*, p.181-182.

⁵⁵ *Op.cit.*, pp.284-287.

⁵⁶ VLR, p.322.

⁵⁷ VLR, p.321.

caso nell'albergo belga è tentato, tormentato e infine costretto a cedere di fronte ad un testo fondato su una volontà più incisiva della sua (*ce livre que je n'ai pas écrit, et que je tente vainement de récrire ; J'aurais voulu moraliser – moraliser à tout de bras*).

La prefazione assume così il carattere della pantomima, della farsa. Delagare la colpa delle effrazioni narrate nel romanzo e poi, dopo mille tentativi di autogiustificazione, compierle in prima persona. Confondere le carte del gioco e, paradossalmente, lasciare intravedere il compimento del raggiro. Parlare di un Randal il cui cognome è pressoché un anagramma di *Darien* e, volendo, dell'originale e reale *Adrien*. Suggestire attraverso questi slittamenti del significante⁵⁸ una sorta di connivenza nella disonestà di tali maschere, manovrate da un'intenzione unica. Il lettore potrebbe pensare che *Darien* sospende, in qualche modo, l'impegno e la gravità integrali delle tematiche socio-politiche di *Biribi*, *Bas les cœurs !* e *Les Pharisiens*, per attuare una scrittura dello scherno e della derisione. Ma il messaggio è più complesso. Il lettore, effettivamente, viene deriso, quasi raggirato da una rappresentazione farsesca; tuttavia è invitato, contemporaneamente ed implicitamente, a raffinare l'intelligenza per distinguere fra verità e menzogne⁵⁹.

Nel 1904, Everett pubblica a Londra *Gottlieb Krumm, Made in England*. Anche in questo caso ritengo necessaria una sinossi delle condizioni in cui avviene la genesi dell'opera, per abbordare lo spirito di alcune affermazioni che costituiscono la prefazione di *Darien*. Bisogna innanzitutto sottolineare il fatto che, per quanto siamo in grado di sapere, dopo questo libro l'autore non si dedicherà più alla scrittura di romanzi. Il *Krumm* è l'ultimo. Un anno dopo, a Parigi, Fasquelle pubblicherà *L'Épaulette*, che però, pronto per la pubblicazione da circa sei anni, non era mai stato accettato da nessun editore. Curiosamente, la carriera di romanziere di *Darien* si chiude allo stesso modo in cui è stata inaugurata.

Nel 1888, infatti, quando l'autore firma con Savine il contratto per *Biribi*, sta per affrontare un paio di anni di attesa prima di ottenere la pubblicazione effettiva del libro. Nel frattempo l'editore chiede un testo meno compromettente e *Darien* elabora e scrive in tempi brevissimi *Bas les cœurs !*, pubblicato nel dicembre del 1889. Come già accennato, *Darien* non riuscirà a dimenticare la questione, considerandola una

⁵⁸ Campagnoli, R., Hersant, Y., *Georges Darien scrittore*, Edizioni del Verri, 1973.

⁵⁹ Terrone, P., *L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien*, Thèse de doctorat de Littérature française, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992, p.490-493.

grave offesa e attaccherà duramente Savine nei *Pharisiens*, celando appena l'identità dell'editore con il nominativo finzionale di Rapine⁶⁰.

La situazione in cui viene pubblicato il *Krumm* è analoga; presenta, anzi, un livello di complicazione ulteriore⁶¹, che con ogni probabilità avrà aumentato il sentimento di delusione già accumulato dall'autore verso le modalità di produzione e diffusione culturale con cui è sempre stato a contatto; ed originato il sorriso amaro che scorre lungo le pagine del romanzo, sin dalle parole della prefazione.

Darien presenta il *Krumm* come un quadro della vita degli immigrati. Un ritratto fedele, senza fondamento teorico o pretesa di esaustività, da cui possa scaturire una visione disincantata dell'immigrazione. L'attenzione è concentrata su una categoria di apolidi che, in cerca di lavoro, abbandonano la loro patria quando non c'è più alcuna occasione di guadagno. L'intento dichiarato dell'autore è di sgomberare il campo⁶² da false convinzioni secondo cui tali masse di uomini si muovano in base alle condizioni minoritarie di ostracismi ideologici o convinzioni religiose⁶³:

Il s ne sont à vrai dire citoyens d'aucune patrie ; l'univers est leur patrie, et faire le mal leur religion.

Requins apatrides, ils abandonnent les eaux de leur pays natal, où la proie se fait rare, pour suivre le bateau dans le sillage duquel ils espèrent se reparaître, sans s'inquiéter du pavillon qui flotte à la poupe.

La città moderna è il terreno di caccia di questi apolidi, riuniti dalle condizioni di vita del progresso nei bassifondi brulicanti di atti e sodalizi illeciti. Le abitudini dell'uomo selvaggio ne costituiscono il metodo di sopravvivenza, che, privo dello sfondo dei grandi scenari naturali, assume le forme della corruzione su cui si fonda l'economia e il riconoscimento sociale di luoghi mostruosi come la Londra in cui Darien sviluppa la sua maturità intellettuale, e che diventa, per il suo Gottlieb, terreno fertile dell'ascesa malavitosa.

Il carattere amorale del romanzo e dei personaggi che Darien introduce, in questo caso, diventa la tematica principale del testo, senza più le discussioni e le analisi politiche che caratterizzano il resto dell'opera narrativa, da *Biribi* al *Voleur*, fino all'*Épaulette*. Nel *Gottlieb Krumm* non c'è più l'attacco frontale contro il socialismo

⁶⁰ *Infra*, 1.1..

⁶¹ *Infra*, I 4.2.

⁶² Redfern, W., *Postface* nell'edizione Pauvert di *Gottlieb Krumm*, 1987.

⁶³ GTK, p.1031.

di partito e l'inconsistenza delle politiche di sinistra che emerge dagli altri romanzi. E nemmeno le tracce utopistiche che informano la componente di denuncia di *Biribi*.

Il tipico sostrato di critica ideologica dei romanzi di Darien, è ora sostituito da una tesi di fondo tratta dal *Barry Lyndon* di Thackeray, per cui i furbi riescono sempre ottenere una quantità di vantaggi di gran lunga maggiore rispetto agli onesti. La riflessione è evidentemente minimizzata su un piano più pragmatico, e la polemica politica sfuma nell'ironia aspra di una pseudo-saggezza dai toni (bonariamente) machiavellici; nonché da un richiamo sapiente dell'autore alle tematiche del furto e del libro inteso in quanto oggetto concreto, su cui ha già fondato la storia di Georges Randal⁶⁴:

Mais laissons Gottlieb Krumm risquer le coup. Il mérite tout. Quoi qu'il lui arrive, il ne l'aura pas volé! Et je ne m'opposerai même pas à ce que le fantôme de Barry Lyndon, courroucé par la précomption de Krumm, flanque à ce fourbe de second ordre un coup de pied bien mérité, un coup assez vigoureux pour l'envoyer, sous le couvert de son autobiographie, en plein milieu de toutes les bibliothèques du Royaume-Uni.

In chiusura di prefazione, Darien invita esplicitamente gli eventuali detrattori eventualmente animati contro il libro da remore morali, a considerare che la diffusione dell'autobiografia del truffatore Krumm è giustificata dal precedente illustre del *Barry Lyndon*; implicando, in modo nemmeno tanto surrettizio, attraverso la semantica del furto e della furbizia, il riferimento alla tradizione illegale consolidata dal *Voleur*.

Un altro motivo di interesse di questa prefazione è il riferimento al tema della biblioteca. Rivolgendosi al mondo delle lettere anglosassone, voltando del tutto le spalle alla sordità del pubblico francese nei confronti della voce espressa nella sua opera, Darien auspica che la storia di Gottlieb sia accolta fra gli scaffali dei classici di lingua inglese, dove probabilmente l'autore sarà riscattato dal rifiuto ottenuto fino ad allora nella sua terra d'origine. Come nel *Voleur*, lo scherzo dissimula l'identificazione della figura autoriale nei confronti del percorso raccontato dal protagonista del romanzo in oggetto nel testo di presentazione. L'emarginazione conduce Darien ad emigrare come il personaggio che ha inventato. E nello stesso movimento, spostamento nomade, è coinvolto il romanzo.

⁶⁴ GTK, p.1032.

L'articolo su Maximilien Luce contiene una sintesi abbastanza efficace della visione dell'artista secondo Darien. Come riferisce Valia Gréau, il fulcro del commento di Darien riguarda la personalità del pittore, ma implica anche l'estensione dei principi esposti ad un modello ideale di scrittore⁶⁵. L'insegnamento di Maximilien Luce è costituito da due criteri basilari: l'anima dell'artista (*l'âme de l'artiste*) e la semplicità del soggetto dell'opera (*simplicité du sujet*). In primo luogo, è essenziale che l'opera emani elementi riferibili alla personalità dell'artista; mentre la scelta del soggetto deve avvenire nell'ambito della quotidianità. Nel caso di Luce, i due criteri si traducono nella rappresentazione della vita degli esclusi e dei diseredati della società, nei cantieri, nelle fonderie e nei quartieri poveri di Parigi. E nell'espressione dell'impegno sociale, che nella vita dell'artista si traduce in termini di lotta e di compromissione diretta per la causa libertaria. La questione della personalità, inoltre, riguarda anche la libertà di iniziativa nei confronti delle eventuali scuole di riferimento da cui l'artista prenda le mosse per formare una poetica peculiare. Come indica Darien, ad esempio, Maximilien Luce applica ai suoi quadri la tecnica neo-impressionista operando volontarie violazioni dei dogmi della scuola e lasciando spazio all'espressione diretta di impulsi prettamente istintuali⁶⁶:

Sa technique, celle des néo-impressionnistes, il l'applique sans rigueur, violant les dogmes et se laissant aller à ses instincts, quand il lui plaît, révolutionnaire anarchiste – là comme ailleurs.

Come gli altri impressionisti, Luce ritrae le modulazioni della luminosità, occupandosi di scenari urbani, facciate di cattedrali, e prediligendo i fiumi come il Tamigi, che studia e rappresenta durante l'esilio londinese. Ma le sue elaborazioni, che nascono dalla frequentazione e l'amicizia di Pissarro, Signac, Seurat, sono aperte ed assolutamente dialoganti con gli esiti ulteriori del neo-impressionismo e del puntinismo.

Questo approccio eclettico ai metodi e alla concezione dell'opera d'arte, in cui il superamento virtuoso dei modelli è accostato alla ricerca dell'espressività individuale e alla sua applicazione nei confronti di temi scottanti del presente, è ribadito nell'*incipit* di un trattato che Darien pubblica, a distanza di un mese dall'elogio per

⁶⁵ Darien, G., *Maximilien Luce*, in «La Plume», 1 sept.1891 ; Gréau, V., *Georges Darien anarchiste*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n.3, mai-juin 1999, 99^e année, pp.415-416.

⁶⁶ Darien, G., *Op.cit* ; Gréau, V., *Op.cit*, p.416.

Maximilien Luce, in due numeri del settimanale *L'Endehors* di Zo d'Axa: *Le Roman anarchiste*, che contiene alcuni orientamenti sul romanzo in quanto genere letterario, ma anche sulla figura del romanziere⁶⁷:

Que sera le Roman?

Peu m'importe. Je n'établis pas ici de système, je ne tire point la bonne aventure. Je ne suis pas plus théoricien que prophète. Je ne dis pas : *Le Roman sera anarchiste*.

Je dis : *Il y aura le Roman anarchiste*.

Son existence s'impose. [...]

La sistematicità del discorso metaletterario e le regole vincolanti tipiche delle fondazioni di una scuola artistica o poetica, sono rigettate analogamente al modo in cui i narratori di *Biribi* e poi del *Voleur* negano la volontà di scrivere descrizioni. Più che una presa di posizione, la scelta teorica e operativa del genere romanzesco appare come una necessità che l'attualità dell'epoca richiede; reclama⁶⁸:

Si la littérature est l'expression de la Société, notre Société, depuis d'un siècle, ne pouvait nous donner, au point de vue littéraire, autre chose que ce qu'elle nous a donné.

[...] Elle a parlé sans penser, le plus souvent ; pour amuser, pour ennuyer, pour laisser fluer des mots. Le XIXe siècle a été, entre tous, le siècle des littérateurs qui ont parlé pour ne rien dire.

Le nombre de ce misérables est effrayant.

È in atto la formulazione di un'accusa contro il panorama culturale osservato dall'autore intorno a sé ed una scelta di campo che colloca le urgenze – poetiche, culturali – del presente. Dalle pagine di un giornale di contestazione politica, tutto il romanzo dell'Ottocento è giudicato come inutile ai fini della sollecitazione di argomenti che siano legati alle pressioni sociali diffuse in Francia ad opera dei movimenti di opposizione extraparlamentare.

A partire da questi presupposti, la miseria del romanzo è identificata con il decadimento generale della letteratura e della capacità mimetica di quest'ultima nei confronti della società, la quale a sua volta è rappresentata come nozione guida, in maiuscolo (*la Société*), nonché come fonte principale per indagare sulle pressioni rivoluzionarie dell'epoca⁶⁹:

⁶⁷ Darien, G., *Le Roman anarchiste* (1), in «L'Endehors» n.23, 8 oct. 1891 ; *Le Roman anarchiste* (2), in «L'Endehors» n.25, 22 oct. 1891 ; Gréau, V., *Georges Darien anarchiste*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n.3, mai-juin 1999, 99^e année, pp.416-417.

⁶⁸ Darien, G., *Op.cit.*

⁶⁹ *Ibidem*.

Aujourd'hui, devant le halètement des foules opprimées, à bout, devant l'exaspération des masses qui ont continué à souffrir en bas pendant qu'on parlait en haut, de ces masses négatrices de l'État et de réformes qu'il promet, affamées de Révolution, une nouvelle littérature s'impose.

Alla categoria portante della Società si aggiunge l'istanza della Rivoluzione, declinata come espressione immanente di un'esigenza vitale della massa in opposizione all'inerzia dello Stato. La spinta di popolo storica a cui Darien allude, in ragione della connotazione libertaria della negazione del principio statalista, è senza dubbio la Comune di Parigi, che viene evocata nell'articolo anche attraverso la citazione di Jules Vallès come modello in cui convivono i ruoli di scrittore e di rivoluzionario, secondo un principio di coerenza verso il ritratto estetico-morale di Maximilien Luce, e in aperto scontro con il *parler vacuo* riversato sull'exasperazione delle masse da una classe politica e un ambiente culturale avulsi dalla problematicità delle istanze di cambiamento reali (*Le XIXe siècle a été, entre tous, le siècle des littérateurs qui ont parlé pour ne rien dire; devant le halètement des foules opprimées, à bout, devant l'exaspération des masses qui ont continué à souffrir en bas pendant qu'on parlait en haut*)

Sul piano letterario è in discussione l'autonomia dell'opera letteraria dalla dimensione referenziale, e, di conseguenza le pratiche narrative basate sull'onniscienza autoriale, la cui diffusione è attribuita principalmente all'autorità esercitata da Flaubert⁷⁰:

Pour ne citer qu'un cas, Flaubert, un homme dont l'influence a été néfaste, mais un des romanciers qui compteront dans l'histoire de ces cinquante dernières années, aurait pu faire du Roman autre chose que ce qu'il en a fait. Lisez sa correspondance, et vous conclurez. Flaubert, volontairement, s'est châtré.

Volontairement, oui. Il y a là, il faut le dire, une misérable question de parti-pris: un désir absurde d'exaltation de la littérature; un besoin puéril d'affirmer un Art existant en-dehors de tout et avant tout; une nécessité malade de planer très haut, dans une Olympe inaccessible, au-dessus d'un monde jugé trop banal.

Tale generalizzazione dell'autoreferenzialismo è considerata da Darien in stretto connubio con l'inconsistenza del lavoro politico⁷¹:

[...] C'est que notre littérature a été, avant tout, *parlementaire*. Oui, en face du parlementarisme de la tribune, se dresse le parlementarisme du livre. Pendant cent ans, on a bavardé ici, o a bavardé là. On a parlé, on n'a pas agi. [...] Les groupements politiques et les actions (?) parallèles, le doctrinarisme et l'humanitarisme, les partis officiels et ministrables,

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

les paris d'opposition et leurs programmes de réformes, tout, jusqu'aux ordres du jour et aux procès-verbaux, jusqu'aux rappels à l'ordre, vous les retrouverez dans la littérature – aussi nuls, aussi bêtes, aussi creux, mesquins, mesquins, mesquins !

Una diffusione ipertrofica della parola inutile, della chiacchera, assottiglia lo statuto della produzione letteraria allo statuto del regime parlamentare. Le consonanze rilevate da Darien nelle corrispondenze fra le due dimensioni raggruppano su uno stesso livello di insignificanza un largo spettro di istanze che slitta dai paritti politici di orientamento politico anche opposto, agli ambienti letterari, sulla scia di un vasto asservimento ai proclami, alle direttive-guida, della moltitudine di voci che possiedono rilevanza pubblica. Richiami all'ordine, limitazioni della libertà di pensiero, che possono evocare la rottura avvenuta fra Zola e Huysmans a causa della realizzazione di *À Rebours*. Evidenze di un livellamento da cui anche i naturali processi di scontro e ricambio generazionale sono condizionati, alterati⁷²:

[...] La preuve, c'est que la *Gamelle*, de M.Reibrach, est un des meilleurs romans de M.Zola.

[...] il n'y a plus de Vieux ni de Jeunes. Il y a des morts et des vivants.

Qu'on enterre les Morts !

Que les Vivants vivent !

Sembra che la personalità di Zola costituisca un contagio – come un vizio, come fosse l'alcolismo raccontato dallo stesso caposcuola dei naturalisti – per l'opera di chiunque.

Tuttavia, laddove il naturalismo – definito in quanto discorso banalizzante e degenerante (*procès verbal sociolâtre*) del messaggio socialista a cui i suoi adepti vorrebbero ascriverlo – si compiace di mostrare gli aspetti sordidi della realtà referenziale, il «romanzo anarchico» (*roman anarchiste* opposto a *roman socialiste*)⁷³ può intervenire per restituire alla letteratura il ruolo di riflessione fondante che il secolo le ha sottratto⁷⁴:

[...] On ne pourrait guère comprendre autrement l'obstination des écrivains du XIXe siècle à se tenir en dehors du mouvement social de leur époque, non plus que leur opiniâtreté à se dérober même inconsciemment, à l'influence des philosophes qui ont vu trop loin. Diderot, par exemple, qui a probablement donné dans ses romans – le *Neveu de Rameau* surtout – une des formules du Roman futur, est resté dédaigné. Pourquoi ?

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Gréau, V., *Op.cit.*, p.250

⁷⁴ Darien, G., *Op.cit.*.

L'intelligenza dell'opera letteraria identificata con la facoltà di *visione* (si pensi all'evidenziazione grafica del testo originale: *l'influence des philosophes qui ont vu trop loin*) che caratterizzerà il discorso di Vendredeuil contro i luoghi comuni della descrizione⁷⁵, è accostata al medesimo lessico vitalistico (*Que les Vivants vivent !*) di quel brano dei *Pharisiens* cruciale nell'opera di Darien, per esaltare un bisogno incombente di estrinsecazione del pensiero all'interno dell'opera narrativa di cui è individuato anche un modello nella narrativa di Diderot⁷⁶.

Assistiamo indubbiamente alla convergenza fra la critica militante del polemist e le dichiarazioni di intento anti-descrittivo che i lettori della prima ora di *Biribi* avranno già trovato nella prefazione del romanzo, e che a metà anni Novanta saranno ribadite nel tessuto metaletterario del *Voleur*.

I 3.

Effetti di riflessività nel *Voleur* : *mises en abyme* dell'enunciazione e del lavoro

L'istanza produttrice, che nella normalità è esclusa dall'ambito del testo, può essere invece istituita all'interno di esso nei casi riconducibili alle *mises en abyme* in cui un narratore, una figura autoriale o un personaggio, indossano i panni dell'autore del testo stesso, assumendone l'identità sia attraverso un nome a chiave o un patronimico che evochi in qualche modo quello dell'autore, sia con la rappresentazione di un mestiere o un'occupazione sintomatica che rimandi ad attività come quella dello scrittore, del produttore di cultura, dell'artista, dell'*homo faber* in generale⁷⁷.

Fra i romanzi di Darien, il *Voleur* contiene il caso più evidente di patronimico che semantizza la presenza dell'autore nel testo: il protagonista-narratore Georges Randal, come sappiamo, mantiene il nome dell'autore (*Georges Adrien*) e possiede un cognome caratterizzato da un'assonanza molto forte con lo pseudonimo *Darien*. Un'occorrenza alquanto curiosa che ha indotto, dall'epoca di Darien sino ai giorni nostri, ad una confusione fra le vicende narrate ed un presunto coinvolgimento dello

⁷⁵ *Infra*, I 1.

⁷⁶ Il riferimento fa parte delle numerose possibili articolazioni che non è stato possibile approfondire. La relazione fra i testi di Darien e la narrativa di Diderot potrebbe costituire a mio avviso un intero lavoro di ricerca sul ruolo costituito nell'opera narrativa di Darien dai dialoghi e dalle parti ascrivibili al monologo (implicando il raffronto con l'opera teatrale).

⁷⁷ Dällenbach, L., *Op.cit.*, p.102.

stesso Darien in attività illegali⁷⁸ (lo stesso autore, a quanto pare, amava alimentare le dicerie sul suo conto, nonostante talvolta ne biasimasse i pessimi effetti sulla propria immagine). È evidente, da questo punto di vista, che le avventure di Randal costituiscano il materiale in cui Darien scommette maggiormente per definire la sua idea di romanzo e la sua qualità di scrittore nell'ambito e nella storia della letteratura francese. E ciò, d'altra parte, contribuisce ancora oggi a farci individuare proprio in questo romanzo una sorta di *summa* del suo messaggio letterario (e, per certi versi, anche filosofico).

Ad una prima lettura, sia i romanzi che precedono il *Voleur*, sia il resto dell'opera narrativa pubblicata da Darien, non presentano questa caratteristica: almeno non con la stessa densità del rimando esplicito⁷⁹. Tuttavia, si individua un richiamo fonetico molto concreto a *Georges* nella ripetizione del nome Jean rispettivamente nei Jean Froissard di *Biribi*, Jean Barbier di *Bas les cœurs !* e Jean Maubart dell'*Épaulette*. Ed aggiungerei che, oltre all'evocazione del nome dell'autore, un tale gioco di assonanze può anche segnalare un'identificazione con la personalità dell'autore stesso: basti pensare alla sibilante palatale come pronuncia del pronome personale *je*.

Escludendo il caso di *Bas les cœurs !* – in cui è narrato il processo di maturazione di un ragazzo appena adolescente di famiglia borghese che, nel quadro storico della guerra franco-prussiana, riflette sulla decadenza morale della propria classe sociale di appartenenza per scegliere, alla fine del romanzo la via della consapevolezza e dell'impegno contro l'abiezione dell'epoca –, sia Froissard che Maubart, nelle configurazioni sociali antitetiche del soldato semplice condannato alle colonie penali di *Biribi* e del rampollo degli alti ranghi militari dell'*Épaulette*, rappresentano il ruolo dello scrittore all'interno del romanzo in cui sono collocati. E il contenuto di ciò che scrivono, o dell'opera su cui meditano, è la loro stessa avventura esistenziale: Froissard concepisce e coltiva l'idea di un romanzo di denuncia mentre subisce la sequela macabra di torture e il rigore degenerante della disciplina militare; Maubart compila una sorta di bilancio analitico della vita personale ricostruendo la sua infanzia ed anche le vite di un padre corrotto e di una madre perduta sin dalla tenera età (raccontando, poi, a sua volta, l'idea di scrivere un libro sulla povertà; un progetto incompiuto, ma inserito esattamente nel percorso ideologico dello stesso Darien, il quale proprio negli anni in cui il romanzo di Jean Maubart è pubblicato,

⁷⁸ Auriant, *Op.cit.*

⁷⁹ Vedremo in *Infra*, I 4.2. che nell'*Épaulette* si verificano intrusioni della presenza dell'autore in forme meno evidenti e forse più complesse.

lavora sia a livello giornalistico che politico ad una campagna di diffusione delle idee dell'economista americano Henry George sulle condizioni di povertà sociale provocate dal sistema capitalista)⁸⁰.

Sia prima che dopo il *Voleur*, il lavoro di scrittura di Darien è caratterizzato dalla ripetizione di questo copione. Un soggetto rappresenta l'esperienza personale, sulla base di episodi e circostanze tratti da vite presumibilmente reali; ed ogni volta assistiamo a mescolanze di elementi riconducibili in parte all'autobiografia dell'autore, in parte ad elaborazioni immaginarie, secondo procedimenti che la critica del Novecento classificherebbe nell'ambito generico dell'*autofiction*⁸¹. La biografia molto lacunosa di Georges Adrien ci segnala, effettivamente, la sua deportazione ai campi di disciplina in età post-adolescenziale, nonché la sua appartenenza ad una famiglia di commercianti molto facoltosa; non c'è il riscontro di carriere militari, come nella famiglia immaginaria dell'*Épaulette*, ma come Jean Maubart, Georges Adrien perde molto presto la madre, ed assiste alle seconde nozze del padre; senza trascurare un elemento molto importante per il contenuto dell'intreccio: la madre di Jean Maubart è di origine tedesca, e, affidato alle cure della nonna materna durante la partenza del padre per la guerra del 1870-1871⁸², il ragazzo impara la lingua tedesca⁸³, che utilizzerà in modo efficace non appena capirà che la visione critica della realtà storico-politica in atto, non può avvenire senza la conoscenza, e dunque la lettura, delle ragioni del *nemico*.

Gli elementi appena raccolti ritornano in tutta l'opera narrativa di Darien secondo modalità diversificate. Per tracciare un bilancio sintetico: la guerra franco-prussiana è osservata da un punto di vista giovanile nei casi di *Bas les cœurs !* e *L'Épaulette* ; la mancanza della madre si registra praticamente sempre, anche se in modo non esplicito in *Biribi*, *les Pharisiens* e *le Voleur*, ed innesta una contrapposizione di carattere ideologico fra la cultura nazionale e revanscista della Francia di fine secolo e la filosofia della vita di derivazione protestante e di matrice tedesca ; il rapporto conflittuale con l'istanza paterna, in alcuni casi con la figura del padre (soprattutto in

⁸⁰ George, H., *Progress and Poverty* (1879), Hogarth, 1966; Darien, G., *La Belle France*, Stock, 1901, in *Voleurs !*, Omnibus, 1994; Darien, G., *Paris et la question du sol. La terre n'as pas de maître*, s.l., 1909; «L'Ennemi du peuple» (1930-1904) ; «La Revue du socialisme rationnel» (1904, 1905, 1908) ; «La Terre» (1905-1906) ; «Terre libre» (1909-1910) ; *La terre n'as pas de maître*, «Le Terrassier», n.1, 15 août 1909 ; «La Revue de l'impôt unique» (1911-1913) ; *Discurso de M.Darien*, «El Impuesto Unico», Ronda , n.19, juin-juill. 1913; «The Public», Chicago (1918).

⁸¹ Argomento sviluppato come articolazione del discorso critico complessivo di Terrone, P., *Op.cit.*.

⁸² La guerra franco-prussiana è lo sfondo ed uno dei nuclei tematici 'ossessivi' di gran parte del *corpus*.

⁸³ Competenza coltivata anche da Darien ed accompagnata alla conoscenza della lingua inglese. Ma nulla finora ha dimostrato chiaramente che le modalità di queste fasi di apprendimento e studio (per esempio tramite la figura della nonna) abbiano riscontri esatti nella vita di Georges Adrien.

Bas les cœurs ! ; in modo più fluido e sfumato nell'*Épaulette*), altrove, con la figura di sostituzione dello zio perfido e avaro (*Biribi, Le Voleur*). Una costante è la scelta del decondizionamento e i tentativi di auto-liberazione dai codici di comportamento e di pensiero dell'egemonia borghese.

Elementi della vita di Darien possono costituire materiale della narrazione ogni volta che i testi evocano immagini o discorsi ascrivibili ai termini appena elencati; è necessario, però, considerare tali richiami semi-biografici come un effetto, accennato sopra, della forte attitudine *mistificatoria* di un autore che proietta volentieri nell'immaginario elementi della vita privata, ed esercita spesso, d'altra parte, *giochi di identificazione* fra l'immagine pubblica dell'intellettuale e la popolazione fittizia di malviventi o disadattati che agisce nella messa in scena romanzesca⁸⁴. Un'attitudine fondamentalmente provocatoria, da cui il discorso romanzesco prende le mosse per attaccare tutti i livelli delle pratiche convenzionali della società a cui la dimensione finzionale fa sempre e puntualmente riferimento.

Per evidenziare un esempio assolutamente cruciale in tal senso, Georges Randal nel *Voleur* esercita, come sappiamo, la professione di ladro, ma, per così dire, sotto la copertura di un biglietto da visita da ingegnere⁸⁵:

J'ai suivi le conseil d'Issacar, et je suis ingénieur. Où, comment j'ai connu M. Issacar, c'est assez difficile à dire. Un jour, un soir, une fois... On ne fait jamais la connaissance d'un Israélite, d'abord ; c'est toujours lui qui fait la vôtre.

L'antisemitismo nemmeno tanto latente, ma estremamente ironico, di questo passaggio estratto dal testo, non fa che aumentare la quantità di elementi riconducibili all'ambito della dissimulazione e della mistificazione. L'ebreo, considerato in senso affabulatorio attraverso lo schema canonico e odioso del "corruttore", va letteralmente e misteriosamente incontro a Randal nella fase più delicata e transitoria della sua esistenza. Appena conclusa l'adolescenza e terminato il liceo, il protagonista-narratore del *Voleur*, orfano di genitori benestanti, scopre che la sua eredità è sostanzialmente dilapidata per colpa della cattiva amministrazione dello zio e tutore Urbain Randal, che, dal canto suo, non fa che respingere le proteste di Georges rifiutando di assumersi la minima responsabilità dell'accaduto. Georges, tra l'altro, è innamorato della figlia di Urbain, Charlotte, promessa sposa di un rampollo dell'aristocrazia, che tuttavia ricambia l'impulso passionale del cugino e

⁸⁴ Redfern, W.D., *Georges Darien : Robbery and Enterprise*, Rodopi, Amsterdam, 1985, p.12.

⁸⁵ VLR, p.339.

concepisce una figlia con lui alla vigilia del proprio matrimonio. Inutile annotare il disappunto di Urbain, che scaccia il nipote vietandogli di incontrare Charlotte. Trovandosi povero e completamente diseredato, il ragazzo, alle soglie dell'età matura, medita la vendetta, e compie un furto. Colpisce proprio la madre del promesso sposo di Charlotte, sottraendole la dote e, quel che più conta, rendendo quella famiglia completamente inutilizzabile ai fini dello spotalizio di convenienza organizzato da Urbain.

A questo punto del romanzo – il cui intreccio si svolge nei primissimi capitoli – Georges Randal intuisce la direzione della sua strada, ed incontra misteriosamente il faccendiere Issacar, il cui nome di fantasia, che riunisce in un solo campione onomastico l'apporto semantico della corruttela cospirazionista di matrice presumibilmente ebraica con il senso mitologico del volo improvvido⁸⁶, è già di per sé il segnale inequivocabile della rotta esistenziale di Georges. Non dimentichiamo che il tessuto mitologico-affabulatorio intelaiato su questa figura di corruttore comprende anche l'elemento artigianale della fabbricazione delle ali⁸⁷, dunque, il richiamo ad attività di fabbricazione contigue all'ingegneria.

Un giro di frase molto agile che sostiene la narrazione dell'incontro casuale con il crimine, apre, dunque, il nostro percorso ermeneutico alla connessione fra l'attività tecnica e il furto, ma anche fra la figura dell'ingegnere e dello scrittore, di cui seguiamo le avventure senza poter distinguere bene se si tratti delle memorie fittizie di Georges Randal, o della semi-autobiografia mistificatoria di Georges Darien.

Avviene anche un cambiamento di rotta rispetto alla tipologia di genere verso cui il testo, fino a questo punto sembrava essere orientato. I resoconti di alcuni momenti dell'infanzia e dell'adolescenza, oltre alle pagine sull'amore fra Georges Randal e Charlotte, avrebbero potuto contribuire alla definizione del *Voleur* come «romanzo di una vita»⁸⁸, in cui la narrazione ripercorre le tappe di un'intera esistenza concentrandosi sulla maturazione intellettuale e soprattutto sentimentale del protagonista. Ma – parafrasando Michel Raimond – le occupazioni professionali o le questioni quotidiane rendono meno interessante la *fabula* per il lettore alla ricerca di evasione, conducendo elementi problematici all'interno del testo romanzesco.

La problematizzazione, a questo punto, respinge il desiderio di lettura. Inoltre, il lettore borghese subisce una sorta di processo sommario alla propria morale, se il

⁸⁶ Nel nome di Issacar, l'elemento ebraico che evoca l'onomastica di Isacco è completato dal riferimento ad Icaro.

⁸⁷ Penso all'evocazione ulteriore del padre di Dedalo.

⁸⁸ Raimond, M., *Le Roman*, Armand Colin/HER, Paris, 1987, 2000 ; Armand Colin/VUEF, Paris, 2002 , pp.88-89.

testo lo induce a pensare che una professione liberale riconosciuta socialmente possa essere utilizzata a scopi illegali. Ancor più se a compiere tale scempio è uno *je* con cui può essere in atto qualunque identificazione (Darien, Randal, ma anche lo stesso lettore, a cui Randal confida le sue effrazioni per via di Darien; il lettore borghese, in questo giro di informazioni, è già complice di quei segreti).

Dal punto di vista narratologico, l'applicazione della *mise en abyme* del «lavoro»⁸⁹ – adoperata tipicamente all'interno di un testo narrativo per rappresentare sia l'essere dell'autore, tramite il patronimico, sia il suo fare, tramite le attività produttive di esecutori o costruttori che in modo virtuoso instaurano le fondamenta di un'opera – si verifica, nella fase del *Voleur* in oggetto, attraverso il capovolgimento del suo senso. Innanzitutto perché il lavoro dell'ingegnere/ladro Georges Randal è tutt'altro che virtuoso dal punto di vista morale, non costituendo fonte di guadagno o godimento per nessun altro che non sia se stesso, e provocando, anzi, la rovina altrui. Inoltre, entrando con maggiore profondità nella stratificazione di senso del *Voleur*, l'opera di scrittura del Randal ladro/memorialista innesta, nel suo farsi, un meccanismo di circolarità che inciderà negativamente, infine, sulla possibile soluzione di continuità della lettura. Come già annunciato dalla maliziosa affettazione della prefazione, alla fine del libro, Randal dichiara di voler abbandonare il manoscritto nella stanza di albergo in cui verrà ritrovato da Darien⁹⁰:

L'abbé m'a quitté. Je suis seul dans ma chambre et, pour échapper à l'obsession des pensées qui me harcèlent, j'écris, en attendant l'heure du départ. Je trace les lignes qui termineront ce manuscrit où je raconte, à l'exemple de tant de grands hommes, les aventures de ma vie. J'avoue que je voudrais bien placer une phrase à effet, un mot, un rien, quelque chose de gentil, en avant du point final. Mais cette phrase typique qui donnerait, par le saisissant symbole d'une figure rhétorique, la conclusion de ce récit, je ne puis pas la trouver. Ce sera pour une autre fois. Mon œuvre demeurera donc sans conclusion. Péroraisons de tribune, dénouements de théâtre, épilogues de fiction, on aime ça, je le sais bien. On veut savoir *comment ça finit*. C'est même une demande qui termine la vie. Et les yeux, quand la bouche du moribond ne peut plus parler, ont encore la force de s'entrouvrir pour une dernière interrogation. On veut savoir comment ça finit. Hélas ! ça ne finit jamais ; ça continue...

Conclusion ? Je ne serai plus un voleur, c'est certain. Et encore ! Pour répondre de l'avenir, il faudrait qu'il ne me fût pas possible d'interroger le passé... J'ai voulu vivre à ma guise, et je n'y ai pas réussi souvent. J'ai fait beaucoup de mal à mes semblables, comme les autres ; et même un peu de bien, comme les autres ; le tout sans grand raison et parfois malgré moi, comme les autres. L'existence est aussi bête, voyez-vous, aussi vide et aussi illogique pour ceux qui la volent que pour ceux qui la gagnent. Que faire de son cœur ? que faire de son énergie ? que faire de sa force ? – et que faire de ce manuscrit ?

⁸⁹ Dällenbach, L., *Op.cit.*,

⁹⁰ VLR, p.612.

En vérité, je n'en sais rien. Je ne veux pas l'emporter et je n'ai point le courage de le détruire. Je vais le laisser ici, dans ce sac où sont mes outils, ces ferrailles de cambrioleur qui ne me serviront plus. Oui, je vais le mettre là. On l'utilisera pour allumer le feu. Ou bien – qui sait? – peut-être qu'un honnête homme d'écrivain, fourvoyé ici par mégarde, le trouvera, l'emportera, le publiera et se fera une réputation avec. Dire qu'on est toujours volé par quelqu'un... Ah ! chienne de vie !...

L'ultimo personaggio incontrato da Randal prima della conclusione del testo è l'*abbé Lamargelle*, un canonico intricato nel giro del malaffare in cui vive il protagonista-narratore. Come l'ebreo Issacar, anche la figura di questo religioso è connotata a livello onomastico, ed evoca una semantica del margine che va intesa come marginalità rispetto al *modus vivendi* collettivo⁹¹; ma *Lamargelle* è anche la prosopopea del margine del testo, il personaggio liminare che abbandona il narratore proprio al termine della narrazione.

La sospensione del racconto sostituisce il finale classico del genere romanzesco in senso anti-retorico (*Mon œuvre demeurera donc sans conclusion. Péroraisons de tribune, dénouements de théâtre, épilogues de fiction, on aime ça, je le sais bien*), riattivando nel livello interno dell'intertestualità di Darien un rimando al discorso anti-descrittivo sul tramonto di Vendredeuil nei *Pharisiens*⁹²; ma conserva il tono affabulatorio dell'avventura e del *feuilleton*, tematizzandolo addirittura drammatizzandolo: *cette phrase typique qui donnerait, par le saisissant symbole d'une figure rhétorique, la conclusion de ce récit, je ne puis pas la trouver. Ce sera pour une autre fois*.

In tono proto-fumettistico Randal ci invita a non disperare per la fine del racconto; esso «*continua...*». E in effetti la storia di Randal verrà ripresa dallo stesso Darien nella variazione sul malvivente emigrato di *Gottlieb Krumm*⁹³. Ma in Darien c'è sempre una forma di polisemia in atto, e la sospensione dell'opera finzionale (a sua volta narrata) ha un fondamento morale per cui è impossibile conferire un senso all'esperienza della vita: *Et les yeux, quand la bouche du moribond ne peut plus parler, ont encore la force de s'entrouvrir pour une dernière interrogation. On veut savoir comment ça finit ; L'existence est aussi bête, voyez-vous, aussi vide et aussi illogique pour ceux qui la volent que pour ceux qui la gagnent*.

La tentazione è di pensare ad una sospensione del senso a tutti i livelli dell'opera narrativa e della realtà di riferimento. Tutto è dissolto da eloquenti puntini di

⁹¹ Terrone, P., *Les marges de Darien*, in Pessin, A., Terrone, P. (textes réunis par), *Littérature et anarchie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1998.

⁹² *Infra*, I 2.

⁹³ E nel corso del Novecento nutrirà sia la fantasia cinematografica, sia l'ambito artistico-letterario dei fumetti.

sospensione. Anche il consenso e la convenzionalità ipocrita della morale borghese cadranno in questo baratro. Il tempo ha logorato la consapevolezza, la volontà, l'impulso vitale del narratore: *Que faire de son cœur ? que faire de son énergie ? que faire de sa force ?* Ed il *récit* sta per subire l'effetto entropico del tempo fittizio innescato da se stesso: *et que faire de ce manuscrit ?* Ma questo racconto di una presa di coscienza, questa salmodia intorno al tema della *vanitas*, riguarda chiunque; e in qualche modo comporta una consolazione: *L'existence est aussi bête, voyez-vous, aussi vide et aussi illogique pour ceux qui la volent que pour ceux qui la gagnent*. Come nell'inferno miltoniano, l'effetto della caduta morale coinvolge chiunque; ed anche i regimi di potere più saldi, con il seguito dei loro Urbain Randal, implicano la propria fine, come segnalato dall'inquietante allusione dell'immagine del manoscritto da bruciare verso le tattiche incendiarie del cospirazionismo libertario dell'epoca.

Anche il lettore borghese, che pur malvolentieri si identifica nella trappola semiotica dello di *je* Randal, scruta il nulla che si staglia all'orizzonte. Il diletto del romanzo di avventura lo ha condotto ad una conclusione amara: *J'avoue que je voudrais bien placer une phrase à effet, un mot, un rien, quelque chose de gentil, en avant du point final*. La parola romanzesca, e la sua superficialità avventurosa si riducono al nulla, al *rien*, come suggerisce, del resto, lo pseudonimo dell'autore che finora ha soggiogato e pilotato il discorso di Randal, nonché la nostra intelligenza: *Da-rien*.

Circolare a livello logico, il percorso della narrazione è sospeso, ed è sospesa la morale. Lo sbocco della *mise en abyme* del lavoro avviene al di fuori dell'operosità virtuosa. Ed oltre che essere fondamentalmente invendibile, il *Voleur* è indivisibile a livello intellettuale e inutilizzabile politicamente. La lettura del romanzo non è di evasione né edificante.

Lo spazio testuale del dissenso rimane decisamente aperto.

I 4. Livelli intertestuali

I 4.1. Fra parodia e antiromanzo

I discorsi e le narrazioni di secondo grado che emergono dagli attacchi di Darien contro la descrizione, dagli interventi paratestuali dell'autore, dalla proiezione nell'opera della propria immagine e di quella del suo creatore, esibiscono l'intenzione di denunciare il carattere fittizio del romanzo che ha come obiettivo sia lo svolgimento e la definizione delle proprietà dell'opera in corso, sia una moltitudine di riferimenti polemici ad un intertesto, a modelli e antimodelli, che entrano in conflitto con la scrittura in atto.

Il bersaglio specifico è la poetica naturalista, con i suoi assunti teorici, le sue realizzazioni, e la memoria degli autori che la scuola delle *Soirées de Medan* ha scelto storicamente come maestri. L'universo complessivo del naturalismo è colpito in modo frequente e ricorsivo da una fitta rete di citazioni, allusioni, riprese, ma anche in modo diretto, come nell'intervento paratestuale della voce dell'autore contro Flaubert che abbiamo osservato scorrendo il discorso che costruisce il manifesto del *Roman anarchiste*, di cui esiste un richiamo anche nel livello diegetico di *Biribi*⁹⁴:

[...] La route est couverte, tout au loin, de traînards qui n'ont pas l'air très pressés d'arriver à l'étape. Ils s'en vont tranquillement, deux par deux ou trois par trois, à quinze ou vingt mètres, s'interpellant de temps en temps pour se faire part des menaces que leurs ont distribuées les pieds-de-banc et pour rire à gorge déployée de l'inutilité de leurs efforts. Notre groupe est un des derniers. Et Barnoux et Rabasse, qui n'ont pas terminé leur discussion, se prennent au collet toutes les cinq minutes et s'arrêtent pour se crier d'une voix furieuse :

- Je te dis qu'il y avait un aqueduc pour amener l'eau à Carthage !
- Et moi, je te dis qu'il n'y avait que des citernes !...
- C'est trop fort ! Lis Flaubert !
- Flaubert s'est trompé !

Successivamente al diniego polemico della descrizione di Le Kef da parte di Jean Froissard, altri due commilitoni del narratore discutono di letteratura, sfiorando, tra l'altro, i termini del delirio. Cosa c'entri Flaubert in tale situazione, solamente a

⁹⁴BRB, pp.71-72.

Barnoux e Rabasse è dato saperlo. Potrebbe dircelo Darien, se non coltivasse l'abitudine di far rifiutare alle voci che si esprimono dei suoi romanzi di descrivere chiaramente le situazioni. Ma è lapalissiano che questi personaggi non sono mercenari di *Salammbô*. Non si muovono all'interno della potenza di un'epopea immaginaria, ma si stanno trascinando, sfiancati, esangui, fra le sabbie di un deserto, nell'orizzonte più che verosimile della miseria. E nel tragitto dei deportati di *Biribi* non c'è nulla da descrivere, se non desolazione, rabbia, stordimento.

Se Flaubert può aver rifiutato di condividere le intenzioni programmatiche dei giovani scrittori che lo chiamavano in causa insieme ai Goncourt e Zola; d'altra parte, Darien e i suoi portavoce fittizi sembrano attribuire all'orientamento di Flaubert verso l'astrazione della dimensione romanzesca dalla realtà di riferimento, la deriva dell'innalzamento dello sguardo autoriale al di sopra dell'universo narrativo che costituisce il fondamento del naturalismo. Quei metodi, che nel giudizio dell'autore di *Biribi* fissato in prefazione, si risolvono generalmente nell'assemblaggio di lembi di documenti legati insieme da sapienti prove di invenzione romanzesca e di lavoro intellettualistico sullo stile e il linguaggio, non producono altro che «arlecchinate» in cui la lettura dei problemi concreti del reale avviene attraverso rappresentazioni viziate dal distacco.

Fra le battute scambiate da Barnoux e Rabasse si condensano evidentemente i temi metaletterari che costituiscono il manifesto del *Roman anarchiste* e l'apporto liminare della prefazione al romanzo in cui lo stesso dialogo avviene⁹⁵. Il discorso metaletterario contiguo alla dimensione propriamente diegetica, entra all'interno di essa, piegando il testo narrativo nell'ennesimo esempio dei tipici rivolgimenti autoriflessivi applicati da Darien ai romanzi⁹⁶.

Barnoux e Rabasse definiscono la loro realtà in rapporto ad un modello culturale da cui si sentono traditi. E il loro delirio, oltre a indicare con brutalità ed esemplarità lo spaesamento di tutti i deportati, è una parodia delle astrazioni letterarie di cui Flaubert è decretato come responsabile sommo. Ma le implicazioni di questo episodio non terminano qui.

Gli altri due modelli dei naturalisti gravitano in questa costellazione di senso come antimodelli di composizione, stile, trattamento del linguaggio. Seguendo il rimando di Barnoux e Rabasse alla prefazione di *Biribi* e all'articolo sul *Roman anarchiste*, la

⁹⁵ *Infra*, I 2.

⁹⁶ *Infra*, I 3.

parodia rivolta contro Flaubert contiene un addensamento di valutazioni che possono evocare brani molto precisi dei discorsi teorici o narrativi di Zola e dei Goncourt.

Da un lato, l'effetto del grido di rabbia che Darien intende provocare nel pubblico ed assumere come emblematico della propria impresa narrativa, è un'attualizzazione allusiva contro l'inefficacia poetica delle rivolte di popolo raccontate da Zola. Darien conserva nel punto di vista e nella voce narrante di Jean Froissard la purezza del grido di rivolta⁹⁷:

[...] *Je l'ai laissé libre, même, de pousser ces cris affreux qui crèvent le silence des bagnes et qui n'avaient point trouvé d'écho, jusqu'ici.*

In contrapposizione polemica alle donne urlanti e agli uomini pronti a mordere con zanne di lupo della visione rivoluzionaria mediata dalla prospettiva onnisciente di *Germinal*⁹⁸.

D'altra parte, la rudezza del parlato dei campi di lavoro da cui si eleva il grido di Froissard, è un'affermazione dello scarto di autenticità che oppone la «casacca del forzato» di *Biribi* alle composizioni «arlecchinesche» dello *stile artiste* promosso dai Goncourt. Uno scarto misurato sin dalla prima frase della *Préface*⁹⁹:

Ce livre est un livre vrai. Biribi a été vécu.

Nei cui solchi¹⁰⁰ riecheggiano le pretese programmatiche della storica prefazione alla prima edizione di *Germinie Lacerteux*¹⁰¹:

Le public aime les romans faux : *ce roman est un roman vrai.*

Il senso dei neretti che applichiamo ai deittici dei due estratti è legato ad un'opposizione critica netta. È il *ce* riferito a *Biribi* nel discorso di Darien ad indicare pragmaticamente un libro che riferisce con esattezza la verità; non il dimostrativo dei Goncourt. La verità – intende dire Darien – è raccontata *quì* e non altrove. Al di là delle preoccupazioni estetizzanti dei Goncourt e di Zola; in *Biribi*; in *questo* genere di scrittura risiede il nucleo di una possibile rivolta sociale, e con esso l'esposizione

⁹⁷ BRB, p.10. *Infra*, I 2.

⁹⁸ Becker, C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, 1998, Armand Colin, 2000, p.56.

⁹⁹ BRB, p.9.

¹⁰⁰ Come rilevato in Terrone, P., *L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien*, Thèse de doctorat de Littérature française, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992.

¹⁰¹ Goncourt, E. et J. de, *Germinie Lacerteux*, éd. établie par N.Saliot, Flammarion, Paris, 1990, p.55

dei fatti che può motivare una nuova insurrezione riformatrice dei costumi lassisti della Francia democratica.

Le poetiche differenti di Flaubert, Zola e dei Goncourt, sono livellate, nel palinsesto di queste battute, allo stesso modo in cui il distacco aristocratizzante di Flaubert e il progressismo della visione oggettiva di Zola sono gettati nello stesso calderone del «parlamentarismo» letterario descritto dal manifesto del *Roman anarchiste*. La connotazione di mero *bavardage* conferita a queste opere capitali del romanzo ottocentesco, risuona anche nello scarto di senso che toglie alla nozione stessa di *romanzo* il valore acquisito nella tradizione recente. Rileggendo ancora il periodare della prefazione a *Germinie Lacerteux* e le mutazioni di significato implicate dalla ripetizione che apre il discorso introduttivo di *Biribi*, evidenziamo adesso la contrapposizione fra le parole *livre* e *roman*:

Ce livre est un livre vrai. Biribi a été vécu.

Le public aime les romans faux : ce **roman** est un roman vrai.

Il raffronto, ad un primo sguardo, colloca l'opera di Darien in un piano più basso rispetto a quella dei Goncourt. Il *livre* di Darien rinuncia all'abito letterariamente nobilitante di *romanzo*, per rimanere un testo generico, come tanti altri. Ma ciò avviene contemporaneamente all'assunzione della stessa logica adottata dai Goncourt per segnalare il salto di qualità rappresentato dal loro testo sulla massa indistinta dei falsi romanzi (che identifichiamo nella stessa letteratura di consumo da cui è avvelenata la psicologia di *Mme Bovary*).

Darien ripete la stessa composizione della frase dei Goncourt per suggerire, al di là della dichiarazione di umiltà costituita dal *décalage* fra le connotazioni di *roman* e *livre*, una dichiarazione di autenticità del proprio operato identica a quella dei Goncourt. Il libro di Darien è un libro vero a differenza di tanti altri, come il romanzo dei Goncourt è un romanzo vero a differenza di tanti altri. Ma il retropensiero di Darien colloca il romanzo dei Goncourt nella stessa massa di letteratura inautentica da cui essi lo estraggono ed elevano. Se i Goncourt intendono dire che *Germinie Lacerteux* è differente dalla letteratura romanzesca generica, Darien pensa che *Biribi* è differente sia dalla letteratura romanzesca generica che dalla letteratura naturalista di cui *Germinie Lacerteux* è modello fondante.

Ciò che ad una prima lettura poteva apparire come dichiarazione di umiltà (seppur polemica) nei confronti del modello di partenza della ripresa intertestuale, è invece un'elevazione al di sopra di esso. Il senso generalizzante del termine *livre* utilizzato da Darien può apparire, dunque, come una generalizzazione che sovrasta il *roman* dei Goncourt, ribaltando l'impressione di lettura iniziale. Darien dichiara l'umiltà del suo testo dissimulandone ironicamente il valore, nel ripensamento, nella ridefinizione, della parola valorizzante dei Goncourt, che alla luce della parodia mostra una fondamentale miseria.

Il *livre* presentato da Darien è dunque un'opera che racconta sia l'umiltà dei suoi propositi, correlata all'umiltà della tematica, alla brutalità dell'ambiente narrato e del registro linguistico impiegato; sia l'appropriatezza della rappresentazione che in esso è compiuta. Dietro l'apparenza della propria svalorizzazione ironica, questo *livre* indica il suo valore.

Mentre tutto l'universo culturale bersagliato tramite l'emblema dei Goncourt non è altro che materiale da considerare alla stessa stregua del romanzo popolare a cui pur si oppone, se non addirittura allo stesso statuto di scrittura «di servizio» di una guida turistica. Rivediamo, in proposito, le affermazioni che si sovrappongono fra i due brani contro la descrizione di *Biribi* e *Le Voleur* ambientati a Le Kef e Malenvers¹⁰²:

Le Kef, ville principale de la Tunisie. Population : – Commerce : – Industrie : – Je laisse des blancs, tout en donnant aux Cortamberts, qui ne sont jamais embarrassés, al permission de combler ces lacunes à leur fantaisie.

- Malenvers ! Malenvers !...

On descend. La ville est pavoisée...

Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste : vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas. Si j'avais su faire je ne me serais mis voleur.

Ricordiamo che in entrambi i brani il lettore eventualmente poco incline a sopportare il rifiuto della descrizione imposto dal narratore, è invitato a colmare quel vuoto di scrittura, quei *blancs*, con ricerche appropriate in un *Cortambert* o, indifferentemente, in un romanzo naturalista qualsiasi.

I trattini, i vuoti che Froissard lascia negli spazi testuali che potrebbe dedicare alla documentazione sul luogo dello sfondo della storia, corrispondono ad una valutazione della portata nulla, inconsistente, espressa dai romanzi naturalisti

¹⁰² BRB, p.30 ; VLR, p.465 ; *Infra*, I 1.

relativamente alla rappresentazione della realtà, ma anche alla dignità stessa del romanzo. Si rileva una consonanza con il quadro indicato da Darien nell'articolo sul *Roman anarchiste* associando alla medesima sfera del vuoto, della *bêtise*, gli effetti del romanzo ottocentesco (grossolanamente rappresentato, secondo Darien, dal naturalismo) con l'assenza mortificante di politica sociale della Francia¹⁰³:

Les groupements politiques et les actions (?) parallèles, le doctrinarisme et l'humanitarisme, les partis officiels et ministrables, les paris d'opposition et leurs programmes de réformes, tout, jusqu'aux ordres du jour et aux procès-verbaux, jusqu'aux rappels à l'ordre, vous les retrouverez dans la littérature – aussi **nuls**, aussi **bêtes**, aussi **creux**, mesquins, mesquins, mesquins !

Rileggiamo uno degli estratti dell'articolo già contemplati, evidenziando con i neretti le parole ascrivibili alla semantica della vacuità (*nuls*; *creux*), a cui si aggiunge un grado di stupidità (*bêtes*) che, stratificato al percorso intertestuale di cui seguiamo le tracce, pone sullo stesso piano la miseria, la meschinità (tre *mesquins* si sostituiscono alle tre espressioni nullificanti di *aussi nuls*, *aussi bêtes*, *aussi creux*) della cattiva politica, e della presunta buona letteratura, e di quella davvero effimera.

Paragoni identici, equazioni identiche, sottendono le considerazioni metaletterarie collocate da Darien sia nei romanzi che nell'apparato paratestuale, generando un effetto di stereotipia da cui desumiamo – nello spostamento di giudizi sempre identici su una gamma di oggetti di riflessione assunti come affini tra loro – una rappresentazione parodistica della diffusione del vuoto culturale. La ripetizione della condanna del vuoto è un'esposizione della ripetitività del vuoto¹⁰⁴.

E se il discorso di Darien nel *Roman anarchiste* può apparire come una suggestione polemica che spinge verso il paradosso e la distorsione giudizi critici fondati su un'acredine politicamente connotata; d'altra parte, è proprio l'esperienza (proprio nel senso di esperienza di lettura) dei suoi personaggi a motivare quei paradossi.

Osserviamo altri estratti dai romanzi.

Durante la notte che precede il trasferimento di Froissard a Zous-el-Souk decretando il suo passaggio da soldato in punizione ad autentico deportato, a cui viene revocato anche il possesso delle armi, la voce narrante di *Biribi* cerca un

¹⁰³ Darien, G., *Le Roman anarchiste* (1), in «L'Endehors» n.23, 8 oct. 1891 ; *Infra*, I 2.

¹⁰⁴ *Infra*, I 2.: *La preuve, c'est que la Gamelle, de M.Reibach, est un des meilleurs romans de M.Zola.*

momento di conforto o di evasione nella lettura di una raccolta di romanzi trovati per caso in un andito¹⁰⁵:

[...] Comment sont-ils venus ici, ces deux cents morceaux de papier reliés d'un morceau de carton gris et collés avec de la sauce blanche ? Mystère. Le feuilleton est idiot, c'est évident, mais je ne me mets à le lire avec conviction, à la lueur vacillant d'un lampion. Je tourne les pages, sans comprendre grand-chose, ne cherchant même pas à comprendre, tellement l'histoire m'intéresse, mais m'évertuant à dénicher le sommeil que le feuilletoniste a certainement dissimulé adroitement – comme on cache la baguette à cache-tampon – entre les lignes vides de sens et les phrases creuses. J'ai beau faire, je ne puis le trouver, le sommeil. J'en suis furieux. Est-ce qu'il y a réellement tromperie sur la qualité de la marchandise ?...

L'esistenza del detenuto sta per assumere i connotati di una discesa agli inferi. L'effetto più immediato è l'insonnia. E l'antologia di brani raccolti da romanzi popolari non fa il suo effetto, mentre il nervosismo aumenta. Froissard abbandona la lettura impossibile per cercare qualcuno con cui parlare. L'accampamento è immerso nel sonno, e in questa sorta di parodia seria in cui aleggia il tormento del Cristo nel Getsemani, il desiderio di consolazione è nuovamente offerto all'interlocutore muto rilegato nella brossura che poco prima era stata gettata via¹⁰⁶:

[...] De rage, je rentre et je reprends mon feuilleton. Cette fois-ci, quand le diable y serait, il me donnera le sommeil moral, puisqu'il n'as pas voulu m'accorder le sommeil physique; et je me mets à le dévorer au grand galop, lisant à demi-voix pour m'étourdir, bredouillant comme un prêtre rabâche son bréviaire, me fourrant les doigts dans les oreilles comme une gosse qui s'aperçoit, à la dernière minute, qu'il ne sait pas un mot de sa leçon.

C'est peut-être la dernière chose que je lis, pour longtemps, après tout, ce roman sans queue ni tête, cette élucubration inepte. Pendant trois ans, probablement, il me faudra vivre d'une véritable vie de brute, sans autre distraction intellectuelle que la lecture du code pénal collé, comme une menace, à la fin de mon livret.

In fin dei conti, questo libro da quattro soldi è tutta la compagnia di cui Froissard può disporre. Ma perfino la ricerca di evasione, se non di conforto intellettuale o spirituale, è negata dal tedio che letteralmente 'impasta' le sue pagine (*ces deux cents morceaux de papier reliés d'un morceau de carton gris et collés avec de la sauce blanche; Je tourne les pages, sans comprendre grand-chose, ne cherchant même pas à comprendre, tellement l'histoire m'intéresse, mais m'évertuant à dénicher le sommeil que le feuilletoniste a certainement dissimulé adroitement*). La presunta lettura di evasione assume i connotati di una lettura «per disperazione», e l'unico effetto ritrovato dal giovane deportato è lo stordimento, l'insensatezza. Alla vigilia

¹⁰⁵ BRB, p.43.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

dell'ingresso in un reale follemente angosciato, propagine dell'assurdo e della tortura infernale, la lettura non può che realizzarsi in condizioni psicologiche contigue alla follia. L'esame di realtà non lascia altre vie di fuga a Froissard.

La nostra analisi dei giudizi metaletterari di Darien slitta, a questo punto, dai rivolgimenti di senso che Darien realizza applicando i procedimenti della parodia con finalità serie alla critica personale contro il naturalismo e il romanzo di consumo, verso l'osservazione degli effetti che la lettura del romanzo (da identificare, grossolanamente, come nelle intenzioni dell'autore) può provocare, secondo una direzione di accostamento della scrittura di Darien agli schemi classici dell'antiromanzo¹⁰⁷.

L'antologia di estratti romanzeschi trovata casualmente da Froissard raffigura concretamente la stessa immagine dell'abito di arlecchino conferita alle proprietà tecniche del romanzo naturalista nella prefazione. I pezzi di romanzo incollati alla buona della raccolta che tiene compagnia alla notte tormentata di Froissard, livellano ancora, nella condesazione dell'immagine, i prodotti che derivano dalle poetiche differenti di un intero secolo. La pressione di questo canone del nulla spinge il lettore oltre il limite della sopportazione dello svuotamento delle sue prospettive di vita. Il sostegno spirituale ricercato nella lettura viene a mancare, si eclissa dall'orizzonte di attesa del lettore. Lo spaesamento concreto del detenuto è amplificato dall'abbandono della cultura della sua patria, le cui strutture militari e statali agiscono nel silenzio e nell'assenza della parola e del lavoro intellettuale. Rispetto alle condizioni di Froissard e degli uomini come lui, la letteratura non fa altro che concatenare discorsi vuoti, a vuoto. *Bavardage*. Scollamento dalle necessità dell'epoca. Dedizione all'insulsaggine e approccio professionale allo scopo di produrre una diffusa *bêtise*.

Se la follia del Chisciotte è un effetto dell'avvelenamento dell'anima provocato dalle letture di romanzi cavallereschi. Se la corruzione dell'esistenza di Emma Bovary deriva dall'imitazione delle vicende a sfondo galante assimilati da cattive letture. L'exasperazione di Froissard sopravviene per colpa del disagio sociale; ma tale disagio è provocato da una società che agisce distruttivamente sull'individuo per mezzo dell'indottrinamento educativo e militare: Froissard si arruola giovanissimo, subito dopo aver terminato gli studi classici, poiché non ha nessuna prospettiva di sostentamento finanziario autonomo. Il primo capitolo di *Biribi* mostra il saluto di

¹⁰⁷ Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.201-215.

Jean alla famiglia dello zio che lo tiene sotto tutela per motivi non illustrati nel romanzo. Leggiamo l'incitamento sarcastico e poco convinto dello zio a diventare una persona migliore. E subito dopo leggiamo del saluto al padre, che immaginiamo povero; probabilmente un ex detenuto a cui è stata tolta la patria potestà del narratore. Un uomo che non riesce a trattenere la mortificazione e la pena estrema per l'avventura infernale da cui suo figlio sta per essere divorato.

Dalla sinossi delle condizioni di vita che precedono l'arruolamento di Froissard, emerge il ruolo effimero dell'educazione sulla qualità della vita del personaggio. La cultura appresa da Jean è inutile per la sua esistenza come è inutile per il suo conforto la lettura dei romanzi alla vigilia del decadimento dei suoi diritti di uomo libero.

Biribi non è un antiromanzo. Non contiene la storia di un personaggio folle o in preda al delirio che imita le rappresentazioni velleitarie della cattiva letteratura. Tuttavia la narrazione di Jean Froissard, seppure in momenti molto limitati del testo, lancia elementi di riflessione sulla vacuità della cattiva letteratura che costituiscono il fondamento degli intrecci tipici dell'antiromanzo. Non a caso, la proprietà di approssimazione del carattere eterogeneo e disordinato con cui le immagini dell'abito di arlecchino e del volume di romanzacci incollati alla buona, attiva nella dimensione intertestuale del romanzo un legame con la tradizione del romanzo francese che – come vedremo meglio a breve – si estende, in maniera ancor più basilare, nel tessuto metaletterario del discorso narrativo del *Voleur*.

I termini con cui Darien rappresenta la tenuta effimera dell'orizzonte romanzesco a lui contemporaneo, contengono un'allusione al materiale epico mal ricucito che costituisce l'obiettivo della parodia comica Antoine Furetière nella seconda prefazione al *Roman bourgeois*¹⁰⁸:

[...] *ces poèmes héroïques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie. Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec un fil de roman, suivant le caprice ou le génie de celui qui les invente.*

L'approccio farsesco a partire dal quale è costruita l'immagine della mediocrità letteraria è identico. Oltre alle sbavature di un assemblaggio casuale del materiale letterario aggredito, emerge l'ironia sulla figura degli autori su cui grava la

¹⁰⁸ Furetière, A., *Le Roman bourgeois. Ouvrage comique*, C.Barbin, Paris, 1666; *Le Roman bourgeois*, éd. de J.Prévot, Gallimard, Paris, 1981, pp.167-168.

responsabilità di tale scempio (*suivant le caprice ou le génie de celui qui les invente*). Battute che affondano radici nell'antichità della cultura europea (pensiamo ad esempio alla *Storia vera* di Luciano) gravitano intorno alla rappresentazione della spossatezza di Froissard (ne riprendiamo un brano molto eloquente)¹⁰⁹:

[...] Je tourne les pages, sans comprendre grand-chose, ne cherchant même pas à comprendre, tellement l'histoire m'intéresse, mais m'évertuant à dénicher le sommeil que le feuilletoniste a certainement dissimulé adroitement [...]

Per indurci a ribadire la caratterizzazione forte di vacuità, unita ad insensatezza, sollevata da Darien contro il romanzo coevo. Il *feuilletoniste* di cui – in un attimo fugace di spirito – Jean Froissard si prende gioco, ripete nel secolo di Darien gli stratagemmi del *génie* contemplato dalla ridicolizzazione di Furetière. L'anonimato in cui Darien e Furetière immergono la viziosità dei loro bersagli, è inconsistente come la pura invenzione che orienta quegli scellerati esempi di scrittura. Scrittura inedificante proprio in quanto inautentica, che Darien non può non qualificare senza ricorrere, e indurci a ricorrere, alla ridondanza di espressioni privative, di sottrazione, dequalificanti.

L'oggetto a cui man mano fanno riferimento gli estratti dal *corpus* di Darien che raccogliamo, leggiamo e rileggiamo, oscilla fra evocazioni e designazioni dirette del romanzo naturalista, del *feuilleton*, del romanzo popolare. È necessario ricordarlo ancora per stabilire la determinazione logica di queste rappresentazioni. La circolarità delle implicazioni osservate da Darien fra i generi di romanzo designati, contagia quasi ossessivamente il pensiero dell'autore, generando il ritorno ciclico della polemica nelle dimensioni testuali singole che compongono l'opera complessiva.

La città immaginaria di Malenvers, con la concentrazione di luoghi comuni che rappresenta, è uno dei luoghi visitati da Georges Randal nel *Voleur*, ma anche da Jean Maubart nell'*Épaulette*. Nella narrazione di Jean Maubart la polemica letteraria cederà il passo ad una critica ai luoghi comuni di portata culturale più estesa, nell'ambito del riutilizzo di forme della narrazione e del ritorno in spazi della storia appartenenti ad una riserva di figure comuni (paradossalmente, rispetto alle tematiche aggredite) della narrativa di Darien¹¹⁰. Proprio a Malenvers – spazio urbano di risonanza di ogni vizio della Terza Repubblica – Georges Randal annota,

¹⁰⁹ BRB, p.43.

¹¹⁰ *Infra*, I 4.2.

come sappiamo, la sua beffa contro il naturalismo nel congegno testuale del *Voleur*¹¹¹:

- Malenvers ! Malenvers !...
On descend. La ville est pavoisée...
Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste : vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas. Si j'avais su faire je ne me serais mis voleur.

Legga pure in un romanzo naturalista qualsiasi la descrizione della città, chi ne ha voglia. Alla luce del percorso intertestuale realizzato finora, l'immagine del romanzo naturalista è strettamente connessa al carattere immaginario di Malenvers. Georges Randal non pronuncia queste parole a Parigi, a Bruxelles, a Londra – luoghi concreti, in cui il narratore si presta al compimento delle affabulazioni di Darien, certamente, ma su uno sfondo fortemente radicato alla problematicità del riferimento reale. Randal dispensa le sue *plaisanteries* sui romanzieri del naturalismo in un luogo inventato, come tutto ciò che secondo Darien scrivono i romanzieri del naturalismo.

L'allusività e i contrasti innescati da queste continue accuse è come sigillata dall'ulteriore ripresa di Furetière¹¹²:

Si vous vous attendez, Lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qui ait une connexité nécessaire entre eux, vous êtes pris pour dupe. Détrompez-vous de bonne heure, et sachez que cet enchaînement d'intrigues les uns aux autres est bien séant à ces poèmes héroïques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie. Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec un fil de roman, suivant le caprice ou le génie de celui qui les invente. [...] Que si vous vouliez, rechercher cette grande régularité que vous n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute ne serait pas dans l'ouvrage, mais dans le titre : ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point, en qualité de récit d'aventures particulières. Le hasard, plutôt que le dessein y pourra faire rencontrer des personnages dont on a ci-devant parlé.

Le ipotesi di comportamento suggerite dall'autore del *Roman bourgeois* al lettore che vorrà cadere in preda a eventuali manifestazioni di sconcerto, sono chiaramente citate nelle riduzioni dei «*Si vous voulez le savoir*» e dei «*bien, lisez un roman naturaliste*» di Georges Randal. I *Cortamberts* situati nell'inferno maghrebino di Jean Froissard, lungo il sentiero di lettura/scrittura che porta fin qui, appaiono chiaramente come attribuito ai seguaci del naturalismo a cui alludono.

A differenza di *Biribi*, lo svuotamento di sostanza dei generi del romanzo – come rileva Valia Gréau in alcuni passaggi di un lavoro monumentale sui rapporti fra l'opera globale (anche giornalistica e teatrale) di Darien ed i contesti culturali di

¹¹¹ VLR, p.465 ; *Infra*, I .

¹¹² Furetière, A., *Op.cit.*

riferimento¹¹³ – è esattamente il motivo della caratterizzazione del *Voleur* in quanto antiromanzo. Per Gréau, la narrazione di Georges Randal è la storia di un furto che si estende anche nei confronti dei generi; è il loro stravolgimento *comico*¹¹⁴ che lascia le tracce del gesto di appropriazione compiuto dal narratore ai loro danni (*Ces procédés littéraires sont vidés – volés? – de leur substance et deviennent comiques*).

Nella sequenza di continue accuse che abbiamo osservato finora, effettivamente, l'immagine dei modelli di romanzo osteggiati nell'intertexto in esame non lascia quasi alcuna attenuante al nemico designato. Il discorso metaletterario di cui ci occupiamo è un autentico attacco, una concentrazione di dissenso manifestata senza attenuanti. Pochissime firme d'autore rimangono esenti dalla lacerazione di questo scontro. Alcune righe del *Roman anarchiste* ammettono in Flaubert una potenzialità che probabilmente avrebbe posizionato l'autore fra i modelli di sostegno ad una scrittura di taglio libertario¹¹⁵, ma sezionando le proprie conclusioni in proposito, Darien salva la lettura dell'epistolario (per via della possibilità di un patto di lettura diretto con uno *je* proiettato senza filtri nella propria realtà?) per condannare senza mezzi termini l'opera romanzesca (ovviamente, la scelta di campo generazionale di Darien non permette di concedere tregua alle tendenze di neutralizzazione del punto di vista soggettivo; ma il Nostro non sarà certo rimasto indifferente al trattamento impietoso che Flaubert ha riservato alla comprensione dei luoghi comuni annidati nei recessi della coscienza¹¹⁶).

Per quanto riguarda il dettaglio dell'appropriazione del *Voleur*, Georges Randal riutilizza molti schemi del romanzo popolare, che confluiscono, con elementi del romanzo di formazione, del romanzo picaresco e del poliziesco, in procedimenti caricaturali che possono prevedere variazioni sensibili ma anche provocare tematizzazioni da cui non è escluso il loro attacco diretto.

Georges compie molte delle sue attività illecite aggregandosi al Roger La Honte mutuato dal ciclo di Jules Mary¹¹⁷. Le condizioni di povertà del diseredato costretto all'illegalità possono far pensare alla produzione di Octave Feuillet¹¹⁸. Mentre

¹¹³ Gréau, V., *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Du Lérot, Tusson, 2002, pp.250, 252.

¹¹⁴ *Ibidem*. L'attributo di *comico* tenderebbe, in tal senso, più verso una caratterizzazione burlesca della scrittura di Darien che verso il tono ironico.

¹¹⁵ *Infra*, I 2.

¹¹⁶ Bottioli, G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, pp.359.

¹¹⁷ Mary, J., *Roger La Honte*, J.Rouff, Paris, 1887-1889.

¹¹⁸ Feuillet, O., *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, Calmann Lévy, Paris, 1876.

l'intero impianto a base di avventura è un evidente richiamo al ciclo rocambolesco inaugurato dalla penna di Alexis Ponson du Terrail¹¹⁹.

La materia di questa tradizione permette al racconto dell'azione di accedere entro le possibilità di modelli che ravvivano l'immagine frenetica e paradossale della modernità a cui Darien dichiara di voler aderire e in cui Randal è immerso¹²⁰:

[...] Une petite larme de temps en temps ne fait pas de mal, c'est évident. Mais l'émotion littéraire est tout de même trop pleurnicharde. Infirmes incurables, poitrinaires plaintifs, mères sans cœur, pères sans conscience, jeunes filles chlorotiques, lits conjugaux solitaires, couches mortuaires désertées, enfants martyrs, prostituées par force, proxénètes par persuasion, voleurs malgré eux, pécheresses repentantes et forçats innocents. Ouf !... Vraiment, il y a assez longtemps qu'on s'écarte des énergies pour se tourner vers les émotions. Il est temps que ça finisse. S'il faut une lois, qu'on la fasse !... En attendant, je vais écrire l'histoire d'un homme qui a les doigts crochus, et qui ne se lamente pas trop – peut-être parce qu'il n'a pas à se plaindre, après tout. [...]

Questo elenco di Georges comprende le sintesi di molti intrecci tipici del romanzo popolare i cui toni, talvolta melodrammatici, alimentano l'immaginario del *Voleur*, costituito da una mancanza generale di pietà per gli indifesi; prostituzione di giovani donne che non hanno altre alternative di autonomia nel quadro sociale; umiliazione degli innocenti. Ma la flessione critica del discorso narrativo anela ad un'espressione dell'energia che vada oltre queste immagini pietose del determinismo da cui è condizionata l'esistenza (*Ouf !... Vraiment, il y a assez longtemps qu'on s'écarte des énergies pour se tourner vers les émotions. Il est temps que ça finisse. S'il faut une lois, qu'on la fasse !...*).

Discutendone con l'anarchico Cannonier, militante estremista nella strategia della propaganda di fatto, e la figlia Hélène¹²¹, Georges recupera le considerazioni del suo autore sulla necessità della contestazione letteraria¹²²:

- Je vois, Mademoiselle, que vous étiez fort occupée; il vous restait sans doute bien peu de temps... pour lire, par exemple ?

- Oh ! si, Monsieur, je lisais beaucoup. Même des romans. Des romans convenables, surtout; mais aussi quelquefois des histoires d'aventures dans lesquelles évoluent de belles dames, des jeunes filles persécutées, des traîtres abominables, de grands seigneurs très braves, et aussi des voleurs généreux qui donnent aux pauvres ce qu'ils prennent aux riches.

¹¹⁹ Ricordiamo che il ciclo di Ponson du Terrail, pubblicato fra la metà degli anni Cinquanta e tutti gli anni Sessanta dell'Ottocento, verrà ripreso e continuato da vari altri scrittori: Constant Gueroult e Leite Bastos conducono il personaggio di Rocambole dagli Settanta agli Ottanta, durante i quali se ne appropria Jules Cardoze, prima della ripresa più sistematica di Frédéric Valade durante gli anni Venti del Novecento, e del recentissimo intervento di Michael Honaker (*Rocambole et le spectre de kerloven*, 2002).

¹²⁰ VLR, p.576.

¹²¹ *Infra*, II 3.

¹²² VLR, p.494-496.

- Ce sont des hommes d'ordre, dit Cannonier ; ils veulent mettre les pauvres en mesure de payer leurs impôts.

- Mais je n'ai pas lu d'autres romans, reprend Hélène en souriant. On dit qu'il y a des auteurs si intéressants aujourd'hui ! qui vous font voir la vie telle qu'elle est et qui sont arrivés à démontrer le mécanisme des âmes avec une précision d'horlogers.

- Oui, ils sont de deux sortes : ceux qui aident à tourner la meule qui broie les hommes et leur volonté ; et ceux qui chantent la complainte des écrasés. En somme, ils écrivent l'histoire de la civilisation.

- Qu'est-ce que c'est que la civilisation ?

- C'est l'argent mis à la portée de ceux qui en possèdent, dit Cannonier.

- Et qu'est-ce que c'est que l'argent, père ?

- Demande à Randal.

- Non, Mademoiselle, ne me demandez pas. Je ne pourrais pas vous répondre; et d'autres ne le pourraient pas non plus. On ne sait point ce que c'est que l'argent.

Riemerge la distinzione fra *romanzo socialista* e *romanzo anarchico*, con una ridefinizione rispetto all'articolo dell'*Endehors*. Il romanzo popolare è rigettato ancora nella categoria della cattiva letteratura. L'allusione ai romanzieri naturalisti astraie, nello spazio testuale di una battuta, la loro poetica dal livellamento culturale per inserirla nel confronto con la vera scrittura degli oppressi; si tratta in entrambi i casi di romanzo che documenta con esattezza le condizioni dell'uomo contemporaneo e l'evoluzione sordida, mercantilistica, della civiltà (*On dit qu'il y a des auteurs si intéressants aujourd'hui ! qui vous font voir la vie telle qu'elle est et qui sont arrivés à démontrer le mécanisme des âmes avec une précision d'horlogers*), ma un gruppo realizza la propria opera collettiva aderendo effettivamente alle pressioni sociali dell'epoca, al contrario dell'altro, il cui lavoro di documentazione è contiguo, funzionale, ai meccanismi di oppressione e di rapina che tuttavia, paradossalmente, contribuisce a mostrare (*ils sont de deux sortes : ceux qui aident à tourner la meule qui broie les hommes et leur volonté ; et ceux qui chantent la complainte des écrasés. En somme, ils écrivent l'histoire de la civilisation*).

Leggere sfumature che possono apparire come una parziale riabilitazione dell'immagine del naturalismo rientrano, infine, nella persistenza delle opinioni stabilite all'esordio letterario di Darien (il discorso anti-naturalista di *Biribi* e *Le Roman anarchiste* è concepito fra la fine degli Ottanta e i primissimi anni Novanta; il *Voleur*, viene pubblicato nei Novanta inoltrati).

Persiste la necessità dell'impegno politico diretto, immediato; ma il furore è ghermito da un'ombra, da una presa di coscienza ulteriore, che turba la consapevolezza della coscienza sociale e pone in evidenza un'incognita. La comprensione dell'uomo rimane irrisolta, nonostante le stesse analisi dei rapporti di

forza. Il denaro, fondamento del potere, conserva il mistero di un'attrazione inenarrabile.

I 4.2.

Immagini, residui e progettualità dell'opera complessiva nel tessuto narrativo dell'*Épaulette*

Jean Maubart è figlio di un comandante dell'esercito, ed è destinato sin da piccolo alla carriera militare. Durante la guerra franco-prussiana il padre di Jean diviene colonnello; con il pretesto di qualche ferita superficiale favorisce la diffusione di notizie sul proprio (presunto) eroismo, assurgendo al grado di generale e ricevendo, al termine del conflitto, una medaglia al valore che gli permette di consolidare la propria posizione nei ranghi dell'arma. Questo avanzamento di grado del padre coincide con le prime fasi della carriera di Jean. Fra il 1881 e gli anni Novanta inoltrati il ragazzo passa progressivamente dal ruolo di ufficiale alla condizione di capitano, ma la presa di coscienza dell'infimo livello di lealtà, eroismo, onestà dell'ambiente che nel corso dell'infanzia è stato sempre idealizzato dal padre, induce Jean a dimettersi (temporaneamente) dall'arma. Quando il padre è già morto da tempo, Jean scopre che i sospetti sulla falsità del suo eroismo durante il conflitto del 1870-1871 sono fondati – mentre la macchina celebrativa delle istituzioni commissiona un monumento alla memoria del generale.

L'Épaulette documenta trent'anni di storia francese; la cronologia del romanzo, compresa esattamente dai prodromi del conflitto franco-prussiano alle porte del nuovo secolo, contempla in sostanza gli sviluppi del revanscismo francese fino all'avvento del potere di Boulanger e la successiva egemonia della sinistra governativa, postulando il disinteresse e il distacco di tutti gli ambienti di potere verso le istanze concrete delle pressioni sociali.

L'esistenza personale di Jean si svolge secondo l'influenza molto forte di un percorso interiore che si oppone alle condizioni dell'ambiente socio-politico. Negli ultimi capitoli del romanzo, l'ex-capitano si reca addirittura in Algeria per occuparsi dell'evasione di un soldato punito in precedenza per una sua colpa; progetta anche la stesura di uno studio sulla povertà; ma una situazione economica precaria accentuata

da un'eredità di affari andati male della famiglia, lo costringe a riacquisire i gradi militari per godere della stabilità che gli manca.

L'intreccio del romanzo contiene la ripresa di temi ricorrenti in tutta l'opera narrativa di Darien, di cui *L'Épaulette* costituisce di fatto la parte conclusiva; come l'ultimo capitolo di un *ouvrage* in cui le singole parti, i romanzi considerati singolarmente, sono costruiti su una griglia di collegamenti intertestuali in cui si verificano, oltre alle riprese tematiche, anche riprese di moduli stilistici, categorie estetiche e poetiche, personaggi, luoghi.

Jean Maubart è orfano di madre come lo è chiaramente Jean Barbier in *Bas les cœurs !*, e come si desume per Jean Froissard in *Biribi*. Il forte condizionamento familiare avviene nel rapporto diretto con il padre, che manca a tutti gli altri protagonisti-narratori dell'opera complessiva, in cui il ruolo paterno è sostituito da parenti che fanno da tutori. In tal senso, Jean Maubart assume connotati identici a quelli di Jean Barbier nella misura in cui i rispettivi testi in cui è inserita la loro vita contengono il racconto della lacuna esercitata nella coscienza del fanciullo dalla mancanza della madre; elemento che subisce un'ellissi in *Biribi* e nel *Voleur*, mentre il Vendredeuil dei *Pharisiens* ha già alle spalle l'adolescenza e si confronta con il mondo avendo completamente rimosso la relazione familiare, e Gottlieb Krumm racconta la propria storia già da adulto.

Oltre all'orientamento ideologico collocato in un percorso di opposizione rispetto al quadro politico di riferimento, Jean Maubart è l'ennesima figura di scrittore rappresentata all'interno del romanzo, e si occupa del romanzo stesso che contiene la sua storia, raccontando le fasi della scrittura delle sue memorie, che coincidono proprio con *L'Épaulette*. A differenza degli altri «autori» inseriti negli altri romanzi, tuttavia, il romanzo scritto da Maubart è costruito tramite procedimenti affini all'assemblaggio anziché nella forma delle memorie compilate o annunciate nel corso degli eventi che riguardano Froissard, Randal, o Krumm. Jean Maubart costruisce le proprie memorie raccogliendo resoconti sulla vita dei genitori che chiede appositamente a due ufficiali dell'esercito legati da rapporti amicali con la famiglia sin da prima della sua nascita; commentando diari e memorie private ritrovati nel corso del racconto fra le carte private di famiglia; annotando colloqui di chiarimento sui sospetti delle falsità sulla guerra franco-prussiana imbastiti dal padre.

Le memorie di Jean Maubart sono costruite, dunque, per mostrare anche a livello tematico esplicito la struttura intertestuale del testo romanzesco. Le riprese di elementi dal materiale complessivo dell'opera narrativa occupano il piano dell'enunciazione attraverso la citazione delle opere capitali (*Biribi* e *Le Voleur*) di Darien.

Nella parte finale del romanzo Jean Maubart si reca nei campi di disciplina maghrebini per regolare i conti con se stesso, ma i campi di disciplina africani sono oggetto di più commenti nello svolgimento del discorso narrativo Jean, che nutre riserve sull'ambiente militare già dal primissimo periodo del suo addestramento effettivo ¹²³:

On a dit que le service militaire obligatoire développe l'esprit, élargit l'intelligence, force l'homme à sortir de son trou, à voir du pays, à étendre l'horizon mental. Les faits prouvent le contraire. Qu'il aille à droite ou à gauche, le soldat est enfermé dans une camisole de force qui l'empêche de se mouvoir librement. Les mêmes vices, les mêmes tentations le guettent partout ; il est la proie des mêmes trafics. Le Militarisme, expression faussée de la nécessité de défense nationale, pervertit l'entendement, tue l'initiative, l'esprit d'aventure, le besoin d'action, fait d'un homme une bête fonctionnante ou une sale loque. Il ne faut pas de caractères, dans l'armée. Il faut obéissance passive. Ou bien – Biribi. Ou bien – La Mécanique.

Una riflessione sui cattivi effetti del servizio militare obbligatorio ¹²⁴ fissa il punto di vista di Jean nei termini di un discorso che pone il rimando ad una serie di argomentazioni diffuse nell'opinione pubblica sui benefici della leva, di fronte a considerazioni affermate dal narratore in quanto constatazioni di fatto sugli effettivi pericoli costituiti dall'esperienza dell'esercito. La situazione descritta da Jean non è altro che un circolo vizioso alienante che smentisce la diffusione di idee per cui il trattamento militare favorirebbe un'esperienza di maturazione psico-fisica ottimale per gli arruolati. *Les faits prouvent le contraire*. L'asserzione è una delle frequenti frasi di richiamo perentorio alla verità di Darien; sentiamo la voce ferma, salda sul dato dell'esperienza, che occupa tipicamente la pagina narrativa dell'autore nei momenti di presa di coscienza dei giovani coinvolti nella rappresentazione di una realtà in attesa di essere svelata. Una fermezza momentaneamente pervasiva sulla meditazione di Jean (attraversata, altrove, da sporadici tratti di fragilità).

La presunzione di detonatore dell'energia che certa *doxa* militarista attribuirebbe alla leva obbligatoria è solo asservimento alle gerarchie, soffocamento dell'iniziativa

¹²³EO, p.738.

¹²⁴ Istituzionalizzato dal governo di Jules Ferry.

individuale, restringimento della libertà di pensiero e azione; in definitiva, la situazione generale dell'esercito in quegli anni è denotata da Jean nei termini della reclusione. Oltre il livellamento delle coscienze e la tirannia disumana, meccanica, dell'abitudine – che Flaubert avrebbe classificato come effetto devastante della democrazia moderna¹²⁵ –, si apre una prospettiva ancora più oscura. E una parola entra in competizione con la definizione di *Meccanica* attribuita realisticamente alle condizioni della leva; la parla è «Biribi»: *Ou bien – Biribi. Ou bien – La Mécanique*. L'unico stadio di annullamento dell'individualità peggiore rispetto alle condizioni alienanti delle caserme francesi è la deportazione.

L'*aut aut* proferito da Jean Maubart è scandito in base ad un dettame dell'ambiente. Come circa una decade prima dell'*Épaulette* il pubblico aveva avuto modo di comprendere dalle parole di Jean Froissard, solo una lieve azione del soldato passibile di essere interpretata in quanto segno di indisciplina da parte dei graduati, nell'esercito dell'epoca avrebbe potuto causare una concatenazione di attribuzioni di colpa (molto spesso aleatorie) il cui esito era la deportazione in Africa¹²⁶:

[...] À part un certain nombre de caractères que nous ne voyons point ou que nous voyons peu, parce qu'ils ne se soumettent pas à la loi, parce qu'ils désertent ou parce qu'ils sont envoyé à Biribi, y a-t-il là autre chose qu'une masse inconsciente et servile?

Lo scarto, la differenza, l'iniziativa di non rispettare la *Meccanica*, e dunque la situazione che Jean Maubart ha sotto gli occhi; quello scarto è qualcosa di sconosciuto a chi non lo vive sulla propria pelle. Qualcosa di cui si può sentir parlare, anche se raramente. È Biribi. Una parola ammantata di angoscia, di paura, per le generazioni che ne sentono parlare. Un *non-luogo*, situato in un altrove di terrore¹²⁷ che nessuno spererebbe mai di conoscere veramente: di vedere. E che l'opinione pubblica francese a cui Jean Maubart indirizza le sue memorie, fa in modo di non vedere (*un certain nombre de caractères que nous ne voyons point ou que nous voyons peu*). I soldati che subiscono la condanna a Biribi spariscono dal loro ambiente. E il loro ambiente li dimentica. Li rimuove¹²⁸:

¹²⁵ Compagnon, A., *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Seuil, Paris, 1893.

¹²⁶ EP, p.745.

¹²⁷ Kalifa, D., *Biribi. Les bagnes coloniaux de l'armée française*, Perrin, 2009, p.114.

¹²⁸ EP, p.794.

Vous vous demanderez peut-être, il est vrai, si je cesse complètement de penser à Cornac, et si je ne lui porte aucun intérêt. Je ne porte pas d'intérêt. Je porte une épaulette. Néanmoins, si vous voulez savoir ce qui s'est passé, je vais vous le dire.

Cornac è un soldato al servizio del padre di Jean, creduto colpevole dal generale di aver sottratto segretamente una somma di denaro che invece ha preso Jean¹²⁹:

Grâce à l'intervention de mon père, Cornac a été acquitté par le conseil de guerre et versé dans un escadron de train. Il a eu d'abord à subir la punition infligée à tous les hommes qui passent devant le conseil de guerre, qu'ils soient condamnés ou non : soixante jours de prison. Ensuite, son peu d'habileté à des manœuvres qu'il ne connaissait pas, ayant toujours été ordonnance, l'a fait punir fréquemment ; chacune de ses punitions a été terriblement augmentée en suivant la voie hiérarchique ; quatre jours, huit jours, quinze jours, un mois de prison. Ce qui, ajouté aux premiers mois, a donné un total de cent vingt jours d'incarcération. Juste ce qu'il faut pour entreprendre un voyage à Biribi. (Voir *Biribi, Armée d'Afrique*.) Cornac a donc été envoyé à Biribi. Dès son arrivée à Gafsa, il a été accusé d'avoir insulté un supérieur, et condamné, pour ce fait, à dix ans de travaux publics.

On pourrait faire là-dessus beaucoup de commentaires. Je préfère m'abstenir.

Per una colpa non commessa, Cornac subisce una scansione di meccanismi punitivi e moltiplicazioni della pena che si ripete nella storia di ogni deportato. Il ragazzo è destinato allo stesso trattamento disciplinare a base di percosse, fame, sete, strumenti di tortura (*les fers, le silo, le tombeau*) che Albert Londres dovrà ancora documentare dopo circa trent'anni¹³⁰ dall'esperienza diretta che Darien rappresenta nel suo primo romanzo.

Jean Maubart decide di tacere. Di mantenere il silenzio di fronte al tabù. Per conoscere meglio le condizioni in cui è stato scaraventato Cornac, si legga *Biribi*: (Voir *Biribi, Armée d'Afrique*). Ma tacendo Jean Maubart reprime dentro sé l'eco di Jean Froissard. Questa preterizione; queste cautele; questo diniego; sono una sollecitazione ad andare a «vedere» quel che non si ha l'abitudine di vedere (*que nous ne voyons point ou que nous voyons peu*) tramite il punto di vista di chi sa.

Ricordiamo, così, l'esordio della prefazione di Darien al romanzo di Jean Froissard: *Ce livre est un livre vrai. Biribi a été vécu*. E la parentesi che circonda l'invito di Jean Maubart crea un cortocircuito, uno smottamento, nella nostra percezione della voce narrante. Chi sta parlando da quella parentesi? Jean Maubart? O vi è forse un'intromissione di Georges Darien?

¹²⁹EP, pp.794-795.

¹³⁰Londres, A., *Dante n'avait rien vu*, Albin Michel, Paris, 1924 ; UGE, 10/18, 1975.

Di fatto, Jean Maubart cita Darien. Un'opera di Darien rimanda alla bibliografia del proprio autore. Ed il contrasto è netto nei confronti di tutta quella letteratura che sceglie di ignorare queste tematiche.

Sul piano degli effetti di riflessività che riguardano la riproduzione delle istanze produttrici all'interno dell'opera, inoltre, Maubart ribalta la relazione fittizia creata da Darien nella prefazione al *Voleur*. Se Darien, in quel caso dichiarava di pubblicare il manoscritto di un ladro trovato per caso in un albergo, dichiarando, tuttavia, di appartenere in qualche maniera, in quanto figura al limite fra l'istanza autoriale e il livello dei personaggi, alla stessa dimensione di Georges Randal; Jean Maubart suggerisce fra parentesi, sottovoce, di appartenere ad una realtà identica a quella di Darien; del suo autore. Questi rimbalzi da piani differenti delle istanze coinvolte nell'espressione del punto di vista e della narrazione all'interno dei romanzi, hanno, ad ogni modo, in comune, un'implicazione: sia il firmatario della prefazione al *Voleur*, Georges Darien, sia il narratore dell'*Épaulette*, Jean Maubart, rinviano la trattazione dell'argomento su cui si basa il loro discorso, agli sviluppi attualizzati da qualcun'altro. Georges Darien rimanda al romanzo di Georges Randal per il racconto autentico del furto connotato in senso anti-borghese. Jean Maubart rimanda al romanzo di Darien sui campi di disciplina.

In entrambi i casi si tratta di argomenti scottanti. Di tabù. Di tematiche contigue all'illegalità, lontane dal buon senso; dal senso dell'ordine. Ma se il diniego della prefazione al *Voleur* è connotato da un tono ironico, come una parodia della presa di distanza dai furti di Georges Randal che potrebbe essere assunta come atteggiamento difensivo da qualunque borghese benpensante; per Jean Maubart non si tratta di ironia, né di parodia.

La stratificazione di reticenze di Jean Maubart è sintomatica. Una scelta di silenzio che dissimula un conflitto interiore. Carnac non è l'unico soldato che finisce nei battaglioni di disciplina a causa sua. Verso la fine del romanzo la colpa di Jean si ripete ai danni di un Fermaille con cui il capitano Maubart si contende una ballerina. Fermaille colpisce Jean ed è subito arrestato, entrando nel solito meccanismo giudiziario che conduce a Biribi¹³¹. È questo l'episodio che si risolve con l'evasione del forzato¹³².

¹³¹ EP, p.888-889.

¹³² EP, p.909-910.

J'aperçois là-bas des condamnés aux Travaux publics. Ils peinent comme des nègres sous la matraque des surveillants, gardés de près par des tirailleurs au fusil chargé. Pauvres diables dont tout le crime est d'avoir dit son fait à quelque supérieur imbécile ; fils de pauvres souvent, mais fils de bourgeois aussi ; car la tyrannie de l'autorité militaire, que les Riches ne peuvent imposer aux Pauvres sans en souffrir dans une certaine mesure, est tellement abominable qu'elle les pousse eux-mêmes à la révolte dès qu'elle se fait sentir à eux. Plus loin, je distingue un détachement de disciplinaires, haillonneux, sinistres, qui cassent des pierres sous l'œil d'infâmes chaouchs armés de revolvers. (Voir *Biribi, Armée d'Afrique*.) Le crime de ces hommes est d'avoir manqué à la discipline odieuse, imbécile, et qui n'existe que parce que la Patrie n'est qu'une Blague au lieu d'être une Réalité. [...]

Il capitano Maubart, infine, «vede» di persona la situazione dei campi di lavoro, e può testimoniare. L'arrivo nel luogo in cui Fermaille è recluso è descritto progressivamente. Dal momento dello sbarco in Algeria, al raggiungimento del piccolo villaggio coloniale, in cui si ritrovano i segni della tirannia militare francese nei confronti dei coloni (già illustrati in episodi più strutturati di *Biribi*). Jean vede anche all'opera i condannati, sotto la tortura e la provocazione costante dei sottufficiali designati per il compito di mantenere l'ordine – *les chaouchs*.

Anche in questo caso, nel testo, si apre una parentesi per citare direttamente la bibliografia di Darien. Il riferimento è sempre al primo romanzo. Ma adesso Jean Maubart non tace. È come se aprendo la parentesi il capitano Maubart cercasse di aprire una via comunicativa con Darien, ma soprattutto con il Froissard che possiede il suo stesso nome. L'altro Jean. Uno degli altri *je* collocati nell'opera di Darien per differenziare il lavoro analitico del punto di vista sulle diverse situazioni che un unico regime politico può determinare.

E parlando a margine di questa apertura (di dialogo oltre che di parentesi) Jean Maubart compie un atto di confessione delle colpe legate alla propria appartenenza; determinate dalle origini e dai condizionamenti della propria persona. Fino a quel momento il capitano ha macchiato la propria esistenza di colpe identiche a quelle dei *sous-offs* che adesso biasima (*Pauvres diables dont tout le crime est d'avoir dit son fait à quelque supérieur imbécile*).

Nel regime della tortura militare sono tutti livellati. Fra i deportati ci sono figli di poveri ma anche giovani borghesi. Lo sdegno per la devianza del militarismo di Stato induce reazioni identiche di insubordinazione nelle loro coscienze. E questa unione di coscienza intorno alla necessità della lotta contrappone il coraggio

autentico di chi ne condivide i presupposti alla vacuità del militarismo propagandistico¹³³:

[...] La couardise, oui; le découragement, la démoralisation se sont emparés des troupes qui n'ont, à juste titre, aucune confiance dans leurs chefs. À Lang Son, des généraux ont donné le signal de la fuite, des compagnies entières ont crié «Sauve-qui-peut !» et jeté sacs et fusils pour courir plus vite ; une batterie d'artillerie a été précipitée dans un arroyo ; les conducteurs de voitures d'ambulance ont dételé afin de fuir sur les chevaux, abandonnant les blessés ; et l'armée n'a été sauvée d'un désastre complet que grâce aux hommes du Bataillon d'Afrique qui ont couvert la retraite – ces mêmes pégriots qu'on conduit au corps menottes aux poignets, entre des baïonnettes... [...]

Questo passaggio ha il sapore di una cronaca raccolta sul campo di combattimento. L'esperienza di Jean Maubart è inserita nella disfatta francese di Lang Son del 1885. Jean ribadisce con chiarezza la vergogna di un popolo che consuma stupidamente la propria forza. Gli stessi torturati per indisciplinazione salvano la ritirata dell'esercito regolare, incapace di fronteggiare una sommossa (men che meno un eventuale conflitto di rivalsa propugnato dal nazionalismo revanscista contro i tedeschi) per via dei metodi estenuanti di disciplina con cui le divisioni sono preparate al combattimento.

Nel solco di questa comprensione del militarismo e delle modalità pessime di controllo della politica coloniale, il punto di vista del capitano coincide con l'intenzione polemica di Darien, e con le idee che l'autore svolge nella scrittura polemica della *Belle France*¹³⁴.

Le parentesi dell'*Épaulette* sulla sostanza di *Biribi* aprono dunque le meditazioni di Jean Maubart ai discorsi di opposizione sviluppati nella dimensione intertestuale interna. L'ufficiale inetto come il suo esercito getta via la spallina per affiancare le potenzialità acquisite dalla propria esperienza al fronte unificato di rivolta di cui l'opera di Darien è rappresentazione.

A livello di reppo della storia, è ancora il 1888 quando un'effrazione di Jean Maubart nei confronti del padre causa la punizione di Cornac che apre la dimensione testuale dell'*Épaulette* alla ripresa tematica di *Biribi*. Nella sequenza narrativa dell'*Épaulette*, l'episodio è collocato all'interno del quindicesimo capitolo, al termine del quale, Jean si sopsta da Versailles a Malenvers. Il capitolo successivo è completamente dedicato al racconto della vita di Maubart figlio nella città

¹³³ EP, p.756.

¹³⁴ EP, p.743.

immaginaria, ed è seguito a sua volta da un ennesimo spostamento di Jean a Bruxelles motivato da un'inchiesta da svolgere su una banda di ladri inglesi.

Il narratore dell'*Épaulette* si reca negli spazi del *Voleur*. Le memorie di Jean Maubart slittano nei luoghi delle avventure criminali di Georges Randal. A Bruxelles Jean Maubart incontra l'inquietante Issacar; a Malenvers diventa amico di Lamargelle.

La solita circolarità logica dell'appiattimento sociale esasperata nella visione degli ambienti militari è il dettaglio pervasivo delle notazioni di Jean al suo arrivo a Malenvers¹³⁵:

Un militaire étranger, peu au courant de la politique française. Cette ville est d'un accès difficile et il est presque impossible d'en sortir ; elle se trouve en dehors de toutes les grandes lignes de communication et l'unique chemin de fer qui y conduit, à voie simple et sinueuse, pourrait être à peine utilisé en cas de mobilisation ; stratégiquement, Malenvers n'a aucune valeur.

Nel suo isolamento geografico e paesaggistico, la piccola città è una gabbia. Difficile da raggiungere in treno; difficile da abbandonare in caso di emergenza. Jean si chiede in virtù di quale motivo a Malenvers esista una posizione militare (nella città sono stati installati addirittura due reggimenti. Uno di fanteria, uno di cavalleria).

Il motivo è squisitamente politico. Malenvers, roccaforte reazionaria (*Malenvers était un centre anti-républicain, et élisait des députés ultra-réactionnaires*, continua Jean¹³⁶), aderisce all'egemonia della sinistra democratica delle elezioni legislative del 1889, ottenendo, grazie ad intrighi in sede parlamentare, il posizionamento di una guarnigione dell'esercito che avrebbe portato benefici economici per la classe dei commercianti¹³⁷.

In poche frasi la descrizione di Jean tratteggia il voltagabbianismo di un piccolo centro di provincia in cui gli interessi trascinano la comunità verso il compimento di un'azione condivisa che calpesta i principi fondanti della propria storia, pur mantenendo le tracce della radice ideologica originaria. Malenvers, acquisita dalla sinistra governativa, ospita un reggimento come frutto di questa acquisizione.

In tale quadro, determinato da una pervasività della rapina sociale senza limiti, si verifica una catena di furti che guastano misteriosamente l'atmosfera di ilarità per le recenti conquiste elettorali¹³⁸:

¹³⁵EP, p. 801.

¹³⁶*Ibidem*.

¹³⁷*Ibidem*.

¹³⁸EP, p.812.

[...] Courbassol serait trop heureux ; il aurait toutes les chances à la fois. Il vient d'être élu député à une forte majorité. Cette élection a produit dans Malenvers une sensation énorme.

Cette sensation, pourtant, disparaît sous l'émotion que causent coup sur coup plusieurs vols très importants, commis dans la ville ou aux environs, et dont les auteurs restent inconnus. Ces cambriolages audacieux se répètent à de courts intervalles ; on dirait que les criminels agissent d'après un plan très habile et sur des indications certaines. [...]

Non dimentichiamo che a Malenvers Jean Maubart diviene amico di Lamargelle. Il prete segretamente ladro vive nello stesso contesto di spartizione di benefici fra le persone in vista della città. Il conoscitore dell'opera di Darien potrebbe intuire, nutrendo pochissimi dubbi, che in quei furti a cui allude Maubart siano coinvolto anche Georges Randal.

Ed il sospetto troverebbe conferma quando Darien mette il narratore dell'*Épaulette* proprio nello stesso tragitto del narratore del *Voleur*¹³⁹:

Je me suis mis en campagne. J'ai filé, comme on dit, les individus désignés, deux hommes d'une trentaine d'années environ ; je les ai épiés à l'hôtel du *Roi Salomon*, où ils sont descendus. J'ai vite acquis la certitude que ces personnages mystérieux n'étaient autres que des vulgaires voleurs. [...]

Slittando oltre i doveri militari per diventare lavoro di spionaggio a tutti gli effetti, il mandato di Jean Maubart conduce il giovane nei luoghi in cui Randal compie la sua opera illegale con l'aiuto sporadico di Lamargelle, Roger La Honte, Cannonier. Lo stesso albergo belga in cui Darien si recava per trovare casualmente il manoscritto sconfessato fra le parole di beffa della prefazione al *Voleur*.

La stratificazione di questi percorsi è evidenziata ancora – come avviene per il palinsesto in cui convivono l'*Épaulette* e *Biribi* –, da un'apertura di parentesi¹⁴⁰:

[...] J'ai écouté, sans qu'ils s'en doutassent leurs conversations qui m'ont vivement intéressé, car elles m'ont révélé un côté de notre vie sociale que j'ignorais profondément (Voir le *Voleur*.) Ce matin encore, j'ai déjeuné à l'hôtel du *Roi Salomon*, et j'ai entendu ces messieurs discuter au sujet de la vente de bijoux qu'ils ont acheté au pris faible, la nuit dernière, à des marchands qui dormaient.

Si legga il *Voleur*. Il lavoro di spionaggio conduce Maubart a solidarizzare con i motivi di questi ladri, che scopre, osserva, studia.

Maubart ripete dunque un gesto identico a quello compiuto da Georges Darien con la pubblicazione del romanzo di Georges Randal. Si tratta ancora della segnalazione del resoconto di un'esperienza ai margini della società. Ma qualcosa è cambiato.

¹³⁹ EP, p.829.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

A differenza di Darien, Maubart non finge di biasimare la condotta morale di questi ladri. Ma c'è di più: variando sulla stilistica del discorso narrativo di Georges Randal (la cui presenza è assolutamente celata in questi estratti, senza entrare nel livello esplicito delle citazioni a Lamargelle, al *Roi Salmon*, al *Voleur* stesso), Maubart non disdegna di esibire le sue scoperte al lettore. Non parla direttamente della vita dei ladri del *Roi Salmon*, ma fornisce la documentazione appropriata per soddisfare l'eventuale bisogno di approfondimento del lettore: (*Voir le Voleur*.). Il narratore dell'*Épaulette* assume il ruolo di spia che ascolta i discorsi del *Voleur*, ed anche il ruolo di lettore del *Voleur*; di studioso che documenta e suggerisce l'opera dell'autore da cui è stato creato. E probabilmente sono queste frequentazioni di lettura ad ispirare in Maubart la pratica, molto frequente del diniego.

Rivedendo uno dei nostri estratti che documentano il livello di intertestualità interna stabilita dall'*Épaulette* con *Biribi*, ad esempio, leggiamo l'utilizzo di uno degli stilemi della retorica di Georges Randal fra le reticenze del discorso di Maubart:

Vous vous demanderez peut-être, il est vrai, si je cesse complètement de penser à Cornac, et si je ne lui porte aucun intérêt. Je ne porte pas d'intérêt. Je porte une épaulette. Néanmoins, si vous voulez savoir ce qui s'est passé, je vais vous le dire.

Ritroviamo il «*si vous voulez savoir*» rubato da Randal alla scrittura di Furetière. Jean Maubart, che osserva a distanza la realtà di Malenvers, emblematica delle condizioni della democrazia francese di fine secolo, si fa contagiare dall'istinto di rapina assunto da Randal come stile di vita. Si appropria a sua volta di una modalità espressiva raccolta da quel romanzo perturbante.

Il diniego non viene reiterato senza generare interesse¹⁴¹:

Malenvers est une petite ville assez curieuse dont il faudra que je vous donne la description, si j'y pense, dans le chapitre suivant.

Le parole di chiusura del capitolo che precede l'arrivo di Maubart a Malenvers alludono all'arrivo di Georges Randal nella città immaginaria; che ricordiamo anche per un gusto di restaurazione della coerenza estetica costituita da questa ripresa¹⁴²:

- Malenvers ! Malenvers !...
On descend. La ville est pavoisée...

¹⁴¹ EP, p.800.

¹⁴² VLR, p.465. *Infra*, I 1.; I 4.1.

Comment est-elle, cette ville-là ?

Si vous voulez le savoir, faites comme moi ; allez-y. Ou bien, lisez un roman naturaliste : vous êtes sûrs d'y trouver quinze pages à la file qui peuvent s'appliquer à Malenvers. Moi, je ne fais pas de descriptions : je ne sais pas. Si j'avais su faire je ne me serais mis voleur.

Alla ripresa del «*si vous voulez le savoir*», Maubart aggiunge un'integrazione di propria penna alla testimonianza di Randal, il quale, come immaginiamo, potrebbe precedere la visita di Maubart alla città, ma anche trovarsi a Malenvers a svolgere i suoi affari proprio quando arriva Maubart. Alcuni segni indicherebbero la presenza del narratore del *Voleur* nella città durante le fasi storiche della propaganda di fatto. Le memorie di Randal alludono alle leggi scellerate e all'esilio inglese di molti anarchici. Randal deve aver appreso dai giornali la notizia dell'attentato mortale al presidente Sadi Carnot. Questi eventi si accumulano nel finire degli anni Ottanta, contemporaneamente o quasi rispetto alle prime fasi della carriera militare di Jean Maubart¹⁴³.

Ogni eventuale tentativo di ricognizione su tali parallelismi intertestuali, pur nel rischio di esiti oziosi, è uno svolgimento di pensiero su un livello dell'*Épaulette* – specifico per quanto riguarda *questo* romanzo di Darien – che svelerebbe una trama fittissima di autocitazioni supplementari rispetto all'intricata rete intertestuale interna ed esterna costruita nei vari romanzi dell'opera complessiva. La spinta verso tali parallelismi è una spinta identica a quella assecondata da Jean Maubart al partire dal momento in cui, da spia, si ritrova ad ascoltare il parlato dei ladri dell'hotel *Roi Salomon*.

Come Maubart, il lettore di Maubart subisce la tentazione di indagare sulle tracce dei professionisti dell'espedito, dei paria, dei refrattari la cui vita è inscenata da Darien. Tracce a volte tangibili, esposte quasi a bella posta dalla voce narrante, a volte – come direbbe Redfern¹⁴⁴ – dissimulate, mascherate dalle pratiche *mistificatorie* di Darien.

Nell'*Épaulette*, il discorso di Jean Maubart assume molte di queste tracce, aggiungendo, ai procedimenti di citazione, parodia, ripresa burlesca del *Voleur*¹⁴⁵,

¹⁴³ La versione più credibile di queste sovrapposizioni, potrebbe essere la seguente: Maubart ascolta le conversazioni dell'hotel *Roi Salmon* e poi una parentesi si apre nel suo discorso per segnalare il romanzo di Randal, in cui sono raccontate conversazioni analoghe. È probabile allora che Maubart abbia assistito alla pubblicazione del *Voleur* da parte di Darien; abbia letto il libro, e lì abbia riconosciuto la voce di uno dei ladri che ha spiato personalmente in passato. D'altra parte la parentesi, in quanto fattore possibile di intrusione nel testo di una voce estranea, cfr. Mortara Garavelli, B., *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Bari, 2003, 2009.

¹⁴⁴ *Infra*, I 3.

¹⁴⁵ *Infra*, I 4.1.

procedimenti di autocitazione che riguardano il livello dell'intertestualità interna di Darien, ma anche *mistificazioni* dell'intera progettualità coltivata dall'autore durante gli anni di scrittura romanzesca.

Sappiamo molto poco del laboratorio di scrittura di Darien. È possibile recuperare qualche notizia nelle ricerche di Auriant, Redfern e Gréau, i cui resoconti mostrano i residui di consultazioni di materiali d'archivio (molto probabilmente, in alcuni casi, privati) ancora difficilmente reperibili, come del resto molta dell'opera teatrale di Darien. Riunendo le tracce disponibili, ad ogni modo, è interessante scorgere alcuni segnali dello svoglimento delle idee dell'autore sulla composizione della sua opera, che stabiliscono una linearità e una coerenza con alcuni elementi di lettura rintracciabili – soprattutto – fra i cenni più o meno dissimulati dell'*Épaulette*.

Le informazioni di cui disponiamo ci permettono di disporre la progettualità di Darien intorno alla propria opera narrativa su una scansione di tre fasi, corrispondenti ai periodi di lavoro o di meditazione su *Biribi*, *Le Voleur* e *L'Épaulette*.

Auriant¹⁴⁶ riferisce che negli anni precedenti la pubblicazione di *Bas les cœurs !* e *Biribi*, Darien, poco più che ventenne, ha già in mente una serie di opere che pensa di poter realizzare nell'arco di appena un lustro e mezzo, fra cui romanzi basati su problematiche politico-sociali inedite dal punto di vista letterario ed altri meno impegnativi, con soggetti già trattati ma a cui l'autore avrebbe conferito un punto di vista personale: nel primo gruppo i piani prevedevano una narrazione sull'esperienza personale nelle Compagnie di Disciplina e *L'Épaulette (souvenirs d'un officier)*, che fortunatamente abbiamo modo di leggere ancora oggi, oltre a *Les Résignés*, romanzo politico di taglio autobiografico, ambientato sullo sfondo delle attività dell'agenzia Havas, le cui parti realizzate, secondo Redfern confluirono nella scrittura di altre opere note¹⁴⁷; nel secondo gruppo, romanzi sulle tematiche della famiglia, dell'operaio, del prete, della donna (fra questi progetti figurano titoli come *Les Détraqués* o *Les Basfonds parisiens*).

Questa idea di ciclo si interrompe, nella ricostruzione di Auriant¹⁴⁸, durante la scrittura del *Voleur*, parallelamente alla ideazione dell'attributo di *Comédie Inhumaine* per una serie di titoli che avrebbero assemblato il *Voleur* e l'*Épaulette* agli irrealizzati *L'État (alias Le Marchand de Viande)* e *La Maison du Mouchard*,

¹⁴⁶ Auriant, *Préface all'edizione Martineau di Biribi del 1966*, pp.11-27.

¹⁴⁷ Redfern, *Op.cit.*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p.16.

¹⁴⁸ Cfr. la *Préface* all'edizione Martineau di *Biribi* del 1966, p.24.

oltre, secondo Valia Gréau, a *La Malhonnête Femme*¹⁴⁹, anch'esso mai pubblicato e di cui non sappiamo null'altro al di fuori delle informazioni riferite.

Lungi dall'intenzione di compilare una ricognizione di opere immaginarie di derivazione borgesiana, non sarebbe un eccesso di fantasia pensare al romanzo sul prete del ciclo minore progettato da Darien alle porte degli anni Novanta come allo stesso romanzo su Lamargelle a cui Jean Maubart fa cenno lanciando l'idea per un eventuale scrittore futuro¹⁵⁰; o al romanzo sul *mouchard* di cui Auriant riporta solamente il titolo, come ad una narrazione dedicata alle cospirazioni machiavelliche di Issacar. In entrambi i casi si tratta di personaggi che connettono l'azione narrata da Georges Randal e Jean Maubart nel contesto geografico e politico di Malenvers, suscitando – in base alla quantità di mistero in cui Darien li avvolge tramite sapienti tocchi sparsi di litote, preterizione o illustrazione dosata di poche caratteristiche – momenti di sospensione del racconto che inducono il lettore nell'attesa di ricevere ulteriori sviluppi, proprio come nei finali sospesi del romanzo ciclico o a puntate.

L'*Épaulette* rappresenta uno spazio testuale di convergenza per queste impressioni di lettura, che è possibile cogliere in modo direttamente proporzionale alla completezza con cui ci è dato conoscere la rete intertestuale esistente intorno all'opera complessiva. Oltre ai casi rappresentati da Issacar e Lamargelle, le memorie di Jean Maubart, contengono anche segnali riferibili all'ipotetico romanzo sulla donna della prima fase progettuale, molto probabilmente sviluppato nelle prove di scrittura della *Malhonnête Femme*, e che, ancora una volta, contiene alcuni prodromi nella costruzione dei personaggi femminili del *Voleur*. La Hélène Cannonier delle memorie fittizie di Georges Randal è una ragazza caratterizzata da un vissuto adolescenziale che corrompe, in senso deterministico, il suo stile di vita e l'intenzionalità del suo progetto di vita; cresce in affidamento ad una famiglia che la indirizza al destino del matrimonio di interesse, e quando prende coscienza dei meccanismi di emancipazione derivabili dal gioco spregiudicato con questo costume dissimulato della società, si dedica alla pratica cinica della truffa, seguendo uno schema identico alla presa di coscienza e all'intenzionalità criminale di Georges Randal. Lo stesso schema ritorna nell'esistenza della giovane Adèle Courmont, compagna di infanzia di Jean Maubart, costretta sin da giovane, come la madre, a lavorare per sostituire la vita da fannullone del fratello, aspirante dirigente politico

¹⁴⁹ Gréau, *Op.cit.*, p.281: Gréau annota da una fonte non ben precisata della corrispondenza di Darien, che nel settembre del 1897 era già stato scritto metà romanzo.

¹⁵⁰ *Infra*.

nei quadri delle strutture di partito repubblicane. Come Hélène Cannonier – e come Lamargelle – Adèle è un personaggio di cui viene raccontato poco, e l'assemblaggio delle sue caratteristiche si iscrive verosimilmente nelle pratiche di riscrittura e *mistificazione* indicate da Redfern¹⁵¹ come modello delle convergenze di elementi dell'*ouvrage* e del laboratorio di scrittura di Darien nell'*Épaulette*.

Nella tendenza ad una composizione magmatica, in cui numerosi blocchi di narrazione sono frequentemente scompaginati e ricuciti, Darien ritarda la conclusione del lavoro sulle memorie di Jean Maubart, abbandonando, nel frattempo, il progetto della *Malhonnête Femme* e dedicandosi in fasi successive all'elaborazione di un *Intellectuel*, concordato con l'editore Stock ma rimasto incompiuto, e alla scrittura della *Belle France*, sulla scia della scoperta delle idee di Henry George e di un romanzo in lingua inglese di cui l'originario titolo niezscheano – *Thus Speaks Gottlieb Krumm, foreigner*¹⁵² – muterà in *Gottlieb Krumm. Made in England*.

Come già accennato il lavoro di elaborazione del socialismo agrario di Henry George entra nel tessuto narrativo dell'*Épaulette* nelle fasi delle meditazioni di Jean Maubart dedicate alla condizione delle classi povere della Francia. La documentazione extra-letteraria rivolta alle connotazioni politiche del pensiero di Darien, confluisce nella rete intertestuale del romanzo assumendo la tematizzazione del narratore che concepisce un *pamphlet* sulla miseria politica della Francia: questo libro, o qualcosa di simile, ancora una volta, è già una parte della bibliografia di Darien durante la lunga e saltuaria scrittura dell'*Épaulette*. È la *Belle France*, il cui titolo è innestato nel discorso narrativo di Maubart nel contesto di una riflessione sulla necessità, per il popolo francese, di un patriottismo autentico¹⁵³:

[...] Rien, dans ces hommes-là; penseées rancies, habitudes sèches, égoïsme aveugle et forcé; nulle compréhension des besoins de leurs concitoyens déshérités, d'un patriotisme réel. [...]

Per il punto di vista dell'ufficiale dell'esercito è in discussione il valore stesso su cui si fonda la propria missione. La salvaguardia dell'interesse nazionale – coincidente con la nozione ben più aperta di convivenza armoniosa con il «territorio» propugnata da Darien¹⁵⁴ – è di fatto cancellata dalle politiche di conquista coloniale che i francesi – secondo l'opinione esposta da Darien nella *Belle*

¹⁵¹ *Infra*, I 3.

¹⁵² Darien, G., Lettre à Descaves, 17 août 1903, *cit.* in Gréau, V., *Op.cit.*, p.294.

¹⁵³ EP, pp.741-742.

¹⁵⁴ Si noti come la voce di Darien sta elevando il proprio tono su quella di Jean Maubart.

France, ma anche nelle riflessioni dell' *Épaulette* – non sono in grado di gestire in maniera virtuosa¹⁵⁵. La necessità di una Francia riformata, rinnovata, basata sull'onestà del principio territoriale, costituisce un unico giro di frase con la citazione del *pamphlet* di Darien e – direi – con la stessa esaltazione dalle tonalità utopistiche della visione politica della *Belle France*¹⁵⁶:

[...] N'est-ce pas une réalité cette France qu'on rêve, d'où seraient bannies la superstition et toutes les misères qu'elle entraîne, où personne ne connaîtrait la faim, et où chacun connaîtrait la joie, qui serait comme un grand jardin, et qui serait la Belle France ? Et n'est-ce pas une illusion, une imposture, un cauchemar, que la France qui existe ? [...]

Nella trama di queste frange discorsive il capitano Maubart si lascia letteralmente andare, non senza il sostegno dell'autore Georges Darien, al registro idilliaco dell'immaginario che contrappone l'immagine del territorio nazionale come giardino (*où chacun connaîtrait la joie, qui serait comme un grand jardin*) all'abiezione che si afferma nell'attualità in cui Jean Maubart e Georges Darien scrivono. Questa configurazione costituisce un chiasmo fra le condizioni reali che si riscontrano nel contesto politico-sociale di riferimento e le potenzialità, altrettanto reali secondo Darien, collocate nell'energia repressa degli esclusi, dei dimenticati, di chi tace (o costringe se stesso a tacere¹⁵⁷). Il discorso del colonnello Maubart rigetta la realtà di riferimento nella dimensione irreali dell'incubo, connitando l'agire delle classi birghesi, politiche e militari, come un'*impostura*.

Missione dell'opera intellettuale, come del lavoro politico di affermazione delle pressioni sociali che partono dal basso, è mostrare, esibire l'*impostura*, e suscitare non solo lo sdegno del destinatario dell'opera letteraria o artistica, ma anche l'azione. Azione di smascheramento e di contrapposizione contro tutte le forme di egemonia di un potere che appare illusorio, fatuo. Prepotenza e prevaricazione del nulla¹⁵⁸:

J'ai vu. J'ai lu. J'ai trouvé, formulées, beaucoup de pensées qui ne s'étaient présentées à mon esprit que tronçonnées ou en désordre. J'ai compris la Comédie Inhumaine jouée sur notre Terre par ceux deux monstres, l'Église et l'État, par tous ceux qui en vivent et par tous ceux qui en meurent.

Comédie Inhumaine – infâme, imbécile, indigne d'hommes. Comédie Inhumaine partout. Et quelle comédie plus grotesque et plus sinistre en même temps que cette comédie de la Revanche qui se joue en France, sans interruption, depuis 1870 ? Le Pouvoir civil agit aux

¹⁵⁵ Costruendo, ad esempio, stili di convivenza armoniosa – mercati autentici e non pretesti per spostare quantità sporche di denaro e di potere – con gli stessi paesi colonizzati; tutto il contrario delle politiche condotte in Algeria o nel Tonchino; una linea tematica che appartiene già a *Biribi*.

¹⁵⁶ EP, p.743.

¹⁵⁷ Si noti come lo sfondo evocativo del discorso è tratteggiato dalle coloriture paradossali della retorica del diniego reiterata nell'opera complessiva di Darien.

¹⁵⁸ EP, p.859.

yeux d'une tourbe abrutit le bulletin de vote, qui représente la volonté civique ; le Pouvoir militaire brandit le drapeau, qui représente la Patrie. La tourbe applaudit, admire, bâille, bave, crache au bassin parlementaire, casque militairement. Et l'homme au bulletin de vote et l'homme au drapeau se partagent les écus, se les partagent en frères (de la côte). Les liens les plus étroits les attachent l'un à l'autre. [...]

Per quanto riguarda i nostri interessi di documentazione dell'intertestualità interna, la citazione del titolo che Darien scelse per rappresentare l'intero ciclo della sua opera narrativa, coincide proprio con la designazione e la descrizione emblematica della dimensione sociale disumana di riferimento. La *Commedia Inumana* di Darien è il quadro del disordine ciclico, circolare, sempre identico a se stesso come l'ossessione di un incubo, che l'autore contemporaneo non può eludere. È il materiale con cui lo scrittore non può non confrontarsi senza crollare nella stessa decadenza disumana.

Il rimando ulteriore al modello di rappresentazione romanzesca della *Comédie humaine* di Balzac re-innesta nella meditazione politico-utopica anche la tematica di opposizione letteraria. Il calderone *parlamentare* a cui fa riferimento la *Comédie* di Darien contiene anche intere generazioni di romanzieri che raccontano la realtà tacendo sulle possibili risoluzioni dei rapporti di forza. Dalla parte dell'*impostura*, la progettualità di Darien colloca anche le connotazioni sordide e monotone delle poetiche-guida del naturalismo.

Con implicazioni che potrebbero costituire il materiale anche abbastanza ingombrante di un'ulteriore indagine¹⁵⁹, lo scontro sociale invocato da queste pagine di Darien contagia anche la dimensione letteraria e l'immaginario dell'agire collettivo¹⁶⁰. Darien sollecita anche uno scontro intellettuale, invocando la revisione di tutta la tradizione ereditata dal passato per aggiornare le poetiche coeve (abbiamo già preso atto dei riferimenti al Seicento e al Settecento con cui Darien svalorza – polemicamente – il proprio secolo).

Il *rien* indicato dal *da* a cui ascriviamo l'opera il *corpus* della *Comédie Inhumaine*, designa quindi, ironicamente, paradossalmente, il nulla della realtà in cui Darien inserisce le variazioni del punto di vista narrativo. Il nulla che Darien assume come segno della *tabula rasa* costituita dalla sua scrittura, è un nichilismo rigettato contro la realtà che lo provoca. Ma è un nulla a cui soggiace un intero canone letterario e culturale. I ladri, gli emarginati, gli introversi della narrativa di Darien riattualizzano i movimenti talvolta insurrezionali, talvolta impalpabili, sfuggenti, del *Jacques*

¹⁵⁹ Che purtroppo le potenzialità dell'indagine presente non permetterebbero di includere.

¹⁶⁰ L'enorme mole della documentazione giornalistica di Darien che rimane non analizzata sistematicamente (insieme all'opera teatrale di Darien, ma anche alla visione politica dell'autore) è puntellata di frequenti punti esclamativi di sollecitazione alla presa di coscienza («*Soldats!*», risuona, ad esempio fra le pagine dell'*Ennemi du peuple*).

Vingtras di Vallès e del *Vautrin* di Balzac. Della disperazione apocalittica di Léon Bloy e dei dibattiti di *Jacques le Fataliste* e del *Neveu de Rameau*.

Il soggetto dissimulato dalle voci dei narratori dei diversi romanzi di Darien, non cessa di riferire le flessioni e la costruzione del discorso unitario di Darien. Lo pseudonimo e il riferimento all'identità dell'autore – smontati e ricomposti nei giochi di permutazione con i nomi dei protagonisti-narratori dei romanzi – stabiliscono, tramite i procedimenti dell'intertestualità sia interna sia esterna, rapporti di filiazione, spiegazione reciproca, livelli di omogeneità dei punti di vista via via esercitati, che caratterizzano il discorso di Darien nei termini di una *continuità*¹⁶¹ che valica la dimensione finzionale delle singole opere dell'autore, ed i modelli e antimodelli di riferimento, per generare continui, frequenti, talvolta reiterati, effetti di variazione su stilemi, motivi, modelli di pensiero, dominati dalla coerenza del progetto di Darien.

Questa riserva tematica emerge dai segnali che abbiamo rilevato finora nel *corpus* narrativo, e assume la funzione di una biblioteca di riferimento contrapposta alla miseria culturale che Darien contempla nella sua epoca.

L'Épaulette, più che concludere, rilancia le implicazioni del ciclo narrativo pensato fra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. I rimandi a *Biribi*, al *Voleur*; le *mistificazioni* dell'intera progettualità, confluiscono nello spazio testuale delle memorie di Jean Maubart, non per mettere in opera confutazioni o conferme, ma per riattivare le evocazioni e le sollecitazioni dell'opera complessiva.

Anche le pratiche ascrivibili all'antiromanzo¹⁶², ritornano nell'*Épaulette*, per mantenere aperto il senso del dibattito¹⁶³:

Je vous écris là un manège auquel j'eus le plaisir d'assister plusieurs fois, et que la psychologie – c'est si commode et ça coûte si peu ! – m'a permis d'expliquer de la façon suivante. La dame, qui est sans doute mariée et riche, s'ennuie ; son mari, qu'elle n'aime pas, lui mesure les satisfactions auxquelles elle croit avoir droit ; son existence provinciale, routinière et mesquine, lui déplaît [...]¹⁶⁴

Jean Maubart non può disdegnare il biasimo verso il romanzo psicologico. Le sue meditazioni includono anche un supplemento agli attacchi di *Biribi* e del *Voleur* contro il naturalismo ed il romanzo popolare. Un aspetto dell'esistenza di Maubart è la difficoltà a costruire rapporti affettivi seri con le donne. Le osservazioni

¹⁶¹ Foucault, M., *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994 ; *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971, 2004, pp.8, 12.

¹⁶² *Infra*, I 4.1.

¹⁶³ Il *rien* di questo autore è in fondo la *tabula rasa* propedeutica ad un *débat*. *Da-débat*, più che *Da-rien*.

¹⁶⁴ EP, p.808.

dell'ambiente politico e militare, sono alternate, effettivamente, anche da avventure che ricordano vagamente l'epopea del libertinaggio¹⁶⁵:

[...] Est-ce possible ?... Comme psychologue, persuadé qu'il n'y a que le premier pas qui coûte, fût-ce un pas redoublé, je suis assez disposé à admettre la chose ; mais comme amoureux, je me rebiffe...

Avendo a che fare con l'universo femminile, da cui è turbato non solo a livello affettivo¹⁶⁶, il colonnello può assumere talvolta i panni dello psicologo, declinando la narrazione verso la parodia e la citazione di biasimo nei confronti della letteratura che rappresenta un'egemonia dello *psicologismo*¹⁶⁷:

[...] Vous penserez, naturellement, que je vous donne là un renseignement qui ne m'a pas coûté cher et que j'ai simplement trouvé au bas de chacune des épîtres que je viens de remettre, en mains propres, à Mme Plantain. Eh bien ! vous vous trompez ; je n'ai point lu les lettres... Ah ! sapristi, je viens de vous dire qu'elles m'avaient beaucoup intéressé... Enfin, je les ai lues sans les lire ; je les ai parcourues ; je lis très vite...

Mme Plantain, aussi, lit très vite ; elle vient de me le déclarer. (Vous voyez que notre conversation est assez longue, assez amicale, et qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce que Mme de Plantain elle-même m'eût appris son petit nom). Mme Plantain – Isabelle! Isabelle! –, Isabelle avoue qu'elle raffole de Dumas père. Je confesse que je suis sanguinaire, mais que les abattoirs du roman d'aventures me dégoûtent. Alors, elle dit que ce n'est pas Dumas père qu'elle aime ; mais Dumas fils. Hélas ! Hélas ! Elle dit qu'elle adore la psychologie et qu'elle lit Bourget. (Ça c'est pas vrai. On ne peut pas.) Elle voit tout à travers des pièces et des romans. Quel vide ! Mais quel joli vide ! Des yeux qui ont la profondeur des rêves. (On dirait des puits. J'aime mieux m'arrêter ici ; je descends trop, pour commencer.)

In questo brano (con cui concludiamo la fase della nostra riflessione dedicata alle tracce intertestuali e alle tematiche metaletterarie del *corpus*) anche l'opera narrativa di Bourget è livellata con la fatuità generica della scrittura romanzesca. Maubart approfondisce la relazione di intimità con una donna parlando della letteratura di cui si nutre questa donna. Una letteratura che agisce come le storie che avvelenano l'anima di Emma Bovary. Ma la lettrice corteggiata da Jean Maubart non cede agli effetti nefasti della *platitudo*. È un'arrivista che si serve dei matrimoni di convenienza per produrre, quando possibile, la rovina dei borghesi che incarnano la mediocrità. Possiede uno sguardo la cui profondità è imperscrutabile – *Quel vide ! Mais quel joli vide ! Des yeux qui ont la profondeur des rêves. (On dirait des puits. J'aime mieux m'arrêter ici ; je descends trop, pour commencer.)* –, al di fuori della portata dei metodi di osservazione biasimati da Darien.

¹⁶⁵ EP, p.812.

¹⁶⁶ La donna è una figura distinta dell'individualismo di Darien. Il pensiero dell'autore contiene articolazioni precise sulla necessità dell'emancipazione di questa altra parte emarginata della società moderna.

¹⁶⁷ EP, pp.883.

II IMMAGINARIO ANTAGONISTA

Non è possibile accedere ai testi di Darien – secondo un bilancio di Patrice Terrone¹⁶⁸ – ignorando il segno della contraddizione intorno a cui ruotano tutti i livelli del discorso narrativo, politico, polemico, artistico. Ogni passaggio della narrativa di Darien ne è una conferma. Si tratta di una parola che ribadisce il diniego ovunque, fissando e coinvolgendo nella postura del conflitto, dell'opposizione, sia le parti dichiarate come avverse rispetto ai propri assunti, sia – nelle mosse di rivolgimento portate alle estreme conseguenze – le tesi presumibilmente affini.

La rappresentazione del reale, di cui Darien non potrebbe negare la necessità entro i propri obiettivi, avviene nel superamento del realismo ereditato dalla tradizione ottocentesca¹⁶⁹. Se la poetica dei Goncourt opponeva l'osservazione verosimile e spregiudicata del reale alle letture *consolatorie*¹⁷⁰ del romanzo popolare in cui il racconto delle difficoltà dell'esistenza è celato dalle apparenze dello scioglimento romanzesco (in cui il ripristino della giustizia è garantito parallelamente alla ricomposizione dell'ordine che ogni manifestazione di dissenso potrebbe provocare); d'altra parte, Darien si appropria di preoccupazioni analoghe rigettando i metodi esercitati dal naturalismo per colmare quei vuoti. Ciò avviene attraverso la designazione della propria opera come esempio autentico di riferimento alla verità in contrapposizione all'inautenticità dei tentativi di rappresentazione del passato¹⁷¹; ma si tratta di un'affermazione di autenticità smentita, del resto, dall'idea che la *mimesis* costituisca un obiettivo impossibile da realizzare, quasi velleitario¹⁷².

Esiste una motivazione a questi cambi repentini di posizione. È una motivazione strategica. La meditazione metaletteraria di Darien si svolge come un piano militare, nel tentativo perenne di «accerchiare» l'avversario. È utile, in questo senso, esplicitare una struttura che costituisce un elemento di continuità essenziale fra la narrativa di Darien ed il modello di Vallès.

¹⁶⁸ Terrone, P., *Darien ou l'art de l'antiphrase. Une écriture en creux*, in Dumasy, L., Massol, Ch. (textes réunis par), Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles), L'Hartmann, 2001.

¹⁶⁹ Terrone, P., *Contre la représentation. Les pétards de Darien*, in «Recherches et travaux» 43, Université Stendhal-Grenoble III, U.F.R. Bulletin, 1992, pp.169-176.

¹⁷⁰ Becker, C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod, Paris, 1998, Armand Colin, Paris, 2000, p.72 ; Scaiola, A.M., *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Bari, 2008, pp.96-97.

¹⁷¹ *Infra*, I 4.1.: «Ce livre est un livre vrai» di Biribi, contro «ce roman est un roman vrai» di Germinie Lacerteux.

¹⁷² *Infra*, I 1.: per Vendredeuil, nel discorso sul tramonto dei *Pharisiens*, la realtà rimane «intranscriptible». E Georges Randal ribadisce tale convinzione al suo arrivo a Malenvers, quando invita il lettore a recarsi direttamente nel luogo per osservare il borgo.

Il narratore che persegue la «crisi» del romanzo realista non pretende più di ricreare la totalità del reale, ma usa la soggettività come lente sul mondo. Di conseguenza, la composizione tende ad uscire da schemi preordinati, e segue una successione libera di episodi¹⁷³, sequenze di *morceaux* rapidi, brevi, dai contorni netti, separati da interruzioni frequenti che generano intorno alle scene rappresentate l'effetto di una cornice, di un'inquadratura che ripartisce lo spazio testuale per generare effetti di riflessi.

Darien applica questo metodo mutuandone i procedimenti direttamente (ed evidentemente) dalla composizione «per inquadrature» del *Jacques Vingtras*: in maniera identica al modello nei primi romanzi; dilatando l'ampiezza delle scene a partire dal *Voleur*; mantenendo sempre, ad ogni modo, l'inserzione dei salti (anche bruschi) nella cronologia della storia raccontata. Salti, interruzioni, *blancs*, che delimitano e concentrano l'interesse della lettura su scelte esemplari di rappresentazioni del reale.

La disposizione di queste inquadrature nel flusso narrativo genera relazioni di continuità, ma anche relazioni conflittuali fra le scene dei romanzi¹⁷⁴. Una conflittualità in cui le citazioni parodistiche del romanzo popolare, del romanzo realista, dei metodi del romanzo naturalista subiscono continue smentite; ma in cui la scrittura di Darien può esibire anche il proprio carattere paradossale. Per tale motivo, ad esempio, negli stessi capitoli del *Voleur* in cui si svolgono i procedimenti di *mise en abyme* dell'enunciazione e del lavoro, Georges Randal – lo vedremo nel terzo paragrafo del presente capitolo – svolge una riflessione critica, «metapolitica», sulle articolazioni ideologiche dell'ambiente insurrezionalista nel quale agisce.

La flessione del romanzo al suo interno assume lo statuto di forma dei rapporti di contrarietà esercitati, a livello retorico, dall'ironia e dall'antifrasi. Rapporti di cui analizzeremo gli svolgimenti nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, osservando la loro contiguità con immagini specifiche di «conversione» collocate sul piano dell'immaginario.

Giungeremo a queste analisi sulla base di un percorso di immagini in cui sono reperibili i tratti del «tragitto antropologico» stabilito da Gilbert Durand¹⁷⁵. Nei

¹⁷³ Biaute Roques, M.-H., *Masques et blasons de Jules Vallès. L'identité travestie*, L'Harmattan, 2002, pp.11-13.

¹⁷⁴ *Infra*, I 4.2.: nelle citazioni dell'opera complessiva nell'*Épaulette*, Jean Maubart, di fatto, imita le formule di diniego di Jean Froissard e di Georges Randal, ma si lascia anche andare a lunghe descrizioni in cui dichiara la volontà di non tacere, di rompere le reticenze mantenute altrove.

¹⁷⁵ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1960), Bordas, Paris, 1969; Dunod, Paris, 1992, p.38: l'immaginario come incessante scambio esistente fra le pulsioni

romanzi di Darien, in tal senso, la soggettività del narratore applica maschere deformanti ai prevaricatori sociali che determinano le condizioni miseria sociale, circoscrivendo l'analisi delle caratteristiche di questi personaggi nell'ambito dell'inquadratura nell'ambito del sospetto, della cornice del dissenso.

La definizione di «antagonismo» che attribuiamo al tragitto di Darien, non ha connotazioni teoriche, ma è riferita al carattere generico di opposizione (poetica e politica).

Nell'immaginario di Darien convergono le rappresentazioni delle spinte sociali che si sviluppano storicamente durante l'Ottocento, e a cui l'autore aderisce con il suo lavoro di impegno diretto, raccontato e raffigurato anche negli intrecci e nelle strutture dell'opera narrativa¹⁷⁶. Spinte ascrivibili a tradizioni di pensiero consolidate (marxismo, anarchismo proudhoniano) a cui l'irregolarità e l'inclassificabilità di Darien sfugge.

soggettive, assimilatrici, e le pressioni oggettive emanate dall'ambiente sociale; scambio in cui la rappresentazione dell'oggetto è assimilata e modellata dalle pulsioni soggettive e in cui le rappresentazioni soggettive si spiegano attraverso le forme di adattamento (o, diremo, di scontro) del soggetto nei confronti dell'ambiente.

¹⁷⁶ Le tracce di poetica del *romanzo anarchico*; la continuità con l'opera di Vallès; costituiscono elementi di sintesi fra l'impresa della scrittura e l'azione politica.

II 1.

I moloc sulla pelle e nella coscienza. La disintegrazione dell'essere umano

Attraverso le connotazioni della caricatura e della parodia, Darien sottopone la tipizzazione del borghese – fanfarone, prepotente, violento e usurpatore che nel quadro storico di riferimento della Terza Repubblica impone il controllo a tutti i campi della società alla ricerca di un continuo accaparramento di ricchezza personale o rilevanza politica priva di reale interesse per il bene collettivo – alla trasfigurazione estremistica di tratti ricorrenti come la doppiezza morale, l'aggressività dei comportamenti mal dissimulata dal perbenismo di superficie, il cinismo, la pratica del raggiro.

Sono tratti di una cattiva coscienza di cui è partecipe la massa, che sostiene questa visione affaristica della convivenza civile con un livello di consenso tale da implicare il fallimento di ogni tentativo politico veramente solidaristico. La falsità etica appare talmente diffusa da suscitare l'immagine di una degenerazione sociale in cui uomini mediocri, per onorare la sola regola del profitto, tendono alla discriminazione se non all'eliminazione di chiunque susciti o sostenga pressioni di affrancamento degli esclusi, dei discriminati, dei poveri; e, come moloc in grado di sopravvivere ai molteplici cambiamenti della storia e delle epoche, sembrano nutrirsi, famelicamente, dell'energia vitale che soggiace fra i membri delle giovani generazioni e degli esseri più sensibili.

Darien esplora questa dimensione in molti brani dei romanzi riservati ai ritratti dei personaggi, sostituendo le parti del volto delle figure autoritarie di parenti, insegnanti o uomini dediti alla speculazione, con elementi del mondo vegetale ed animale, ma anche con parti di oggetti di uso comune e forme astratte, provocando effetti burleschi da cui scaturisce regolarmente, oltre alla ridicolizzazione, l'esposizione icastica – precisa, analitica – degli stessi valori incarnati da queste maschere lugubri.

Il *Voleur* contiene un ritratto che rappresenta in modo emblematico l'intera questione:

Mon oncle s'amuse un peu en me disant ça; la bouche ne rit pas, mais l'ironie lui met des virgules au coin des yeux couleur d'acier. Sa figure ? Un tableau de ponctuation et d'accentuation, sur parchemin. La paupière inférieure en accent grave, la paupière supérieure en accent circonflexe ; le nez, un point d'interrogation renversé, surmonté d'un grand accent aigu qui barre le front ; la bouche, un tiret ; des guillemets à la commissure des lèvres ; et

la face tout entière, que couronnent des points exclamationnels saupoudré de cendre, prise entre les parenthèses des oreilles.

Georges Randal ha di fronte suo zio Urbain, tutore e gestore dei beni ereditati dai genitori defunti sin dall'infanzia. La situazione coincide con il momento in cui Georges, terminati gli studi e il servizio militare, è giunto con molta probabilità alle porte di un dottorato in legge, scopre, durante un colloquio riservato, che Urbain, negli anni della sua adolescenza, ha dilapidato tutti i beni di cui disponeva.

Urbain rappresenta sin dalle proprietà semantiche desumibili dal nome di battesimo i valori democratici di cittadinanza che hanno come corrispettivi pratici la difesa della proprietà, l'osservanza del codice legale, la conservazione dei beni familiari. Principi che però lo zio risolve nell'investimento finanziario incauto, strumentalizzando i cavilli adatti del codice, appena necessario, per liberarsi di ogni responsabilità e lasciare il nipote nella miseria.

Nella trasfigurazione di questo volto in forma di una tabella di ortografia colpiscono l'atteggiamento beffardo; l'affermazione *esclamativa* della sua prepotenza; gli svolazzi di accenti gravi e acuti nel corpo grafico del testo fra *paupière inférieure* e *paupière supérieure*, che si stratificano ai dettagli di immagine dell'accento grave che sostituisce la palpebra destra e della spigolosità del circoflesso che soppianta la sinistra. Urbain Randal può divertire, sebbene in modo inquietante; sicuramente disorienta. Georges, il nipote truffato da questo triste esemplare della specie umana identifica certamente in ognuno dei suoi pori il richiamo al rigore fittizio del *Code* che Urbain venera come *Sacre scritture*.

Ma forse quel che più conta è il rilievo conferito ad un'espressione facciale che, pur appartenendo ad un borghese, ad un perbenista, lascia trapelare la pericolosità di un criminale.

Georges Randal tratta la figura dello zio con un procedimento che evoca le raccolte di note di degenerazione somatica che per il metodo di analisi lombrosiano costituivano l'esteriorizzazione di evoluzioni anormali del sistema nervoso. Il volto di Urbain è separabile in due zone principali: quella della bocca e quella dello sguardo; da cui si desume rispettivamente la ristrettezza di orizzonti morali (la bocca è come sigillata nella sua inespressività) e la disinvoltura canzonatoria e sarcastica con cui vengono svalutati i diritti del nipote (lo sguardo possiede un'ironia indisponente).

Nei ritratti di Darien, l'intera testa condensa gli elementi disumani dell'esistenza morale dei soggetti posti sotto caricatura, e rappresenta il ruolo di guida che gli stessi

personaggi ricoprono o tentano di ricoprire nell'ambito più o meno ampio dei contesti familiari o politici in cui svolgono la loro vita. Mentre il modo in cui certe bocche emettono la loro voce può apparire come un'evocazione o un'inversione irrisoria dell'amplificazione della voce dei capi-popolo, che nella pratica moderna della campagna elettorale o del discorso autorevole riprende, a scopo persuasivo, i metodi di amplificazione della voce del capo delle tradizioni tribali – realizzati tramite l'applicazione di strumenti consoni alle maschere sacrificali indossate durante i rituali sacri – a proposito dei quali abbiamo modo di riflettere grazie alla letteratura antropologica¹⁷⁷.

Georges Randal applica nel *Voleur* lo stesso sistema di indagine con cui studia la testa totemica di Urbain a uomini che vivono davvero nel crimine, come la spia Issacar e Paternoster, potente ricettatore che risiede a Londra e che ricicla il denaro sporco e i titoli finanziari dei furti della banda di Lamargelle e Roger La Honte, a cui Georges è collegato.

Come sappiamo, Issacar accompagna anche il percorso narrativo ed esistenziale di Jean Maubart, ma Georges Randal ne analizza il volto con una *verve* ed un risentimento che investono il ritratto di una funzione di postulato necessario alle designazioni da antologia del ritratto di Urbain in forma di tabella ortografica¹⁷⁸:

[...] C'est un incomplet, un homme qui a des trous en lui, comme on dit. Apte à formuler exactement une idée, mais impuissant à la mettre en pratique ; ou bien, capable d'exécuter un projet, à condition qu'il eût été mal préparé et que le hasard seul en eût assuré la réussite. Le hasard, oui, c'est la meilleure des chances de succès qu'Issacar ait dans son jeu. [...]

Il suffit de regarder sa figure pour s'en convaincre. Le lorgnon annonce la prudence ; mais le col cassé, le manque de suite dans les procédés. La moustache courte et la barbe rampante, qui cherche à usurper sa place, symbolisent les excès de la Propriété, dévoratrice d'elle-même, dit Proudhon ; mais les cheveux ne désirent pas le bien du prochain ; individualistes à outrance, largement espacés, ils semblent s'être soumis avec résignation à l'arbitrage intéressé de la calvitie. La lèvre inférieure fait des tentatives pour annexer sa voisine, mais la saillie des dents s'y oppose. Les yeux, légèrement bigles, proclament des sentiments égoïstes ; mais leur convergence indique des tendances à l'altruisme. Le nez défend avec énergie les empiétements du monopole ; et le menton s'avance résolument pour le combattre. Les oreilles... Mais descendons. Issacar boite un peu ; chez lui, pourtant, cette légère claudication est moins une infirmité qu'un symbole.

Nel cuore di questo brano: l'evocazione di dinamiche di comportamento simili a quelle che potrebbero occorrere fra i membri di una comunità politica in lotta perenne per l'annessione dei benefici del consenso elettorale e dei ruoli migliori nelle gerarchie di partito. La declinazione meschina dell'individualismo, e la dedizione

¹⁷⁷ Caillois, R., *Le jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1958, 1967.

¹⁷⁸ VLR, pp.342-343.

esasperata alla logica del capitale rappresentata dai radi capelli di Issacar (*les cheveux ne désirent pas le bien du prochain ; individualistes à outrance, largement espacés*), sucitano lo stesso sorriso sarcastico provocato dagli attriti nei «rapporti di forza» fra le labbra superiori ed inferiori (*La lèvre inférieure fait des tentatives pour annexer sa voisine, mais la saillie des dents s'y oppose*), in cui la prepotenza di una dentatura vorace sembrerebbe possedere esclusivamente il potere di decisione sul «buono e cattivo tempo» nel senso di una logica di opposizione; come il naso che, a sua volta, tenta di mantenere salde le sue velleità monopolizzatrici della centralità della faccia contro le spinte repressive di un mento immaginiamo esageratamente voltivo e quasi¹⁷⁹ in tenuta anti-sommossa (*Le nez défend avec énergie les empiétements du monopole ; et le menton s'avance résolument pour le combattre*).

Come nel volto di Urbain, l'elemento di «prosografia» dedicato allo sguardo di Issacar trattiene con difficoltà una doppiezza delle intenzioni in cui tendenze alla filantropia e alla compassione rimangono – eternamente, direi – condannate ad una sorta di convivenza forzata con l'ineluttabile istinto di rapina; la visione del mondo di questi approfittatori sfugge alle loro stesse strategie di controllo. I loro sforzi di raffinatezza o di circospezione sono smentiti dall'«etopea»¹⁸⁰ che il punto di vista di Georges Randal tratteggia.

Questi uomini non possiedono – forse, nemmeno, comprendono – la possibilità di riscatto individuale dai condizionamenti a cui la loro esistenza li inchioda. Nell'etica eterodossa di un processo sommario, Darien li condanna a perire dei circoli viziosi in cui sono radicati. Georges Randal ucciderà Paternoster su un ponte del Tamigi, nella nebbia della notte, in un momento estremo di disperazione acuito dalla mancanza di denaro, che il ricettatore concedeva ai suoi collaboratori in dosi limitatissime. Il Paternoster che riassume, variando le collocazioni e le sfumature, gli ennesimi tratti del volto di cui ci stisimo occupando¹⁸¹:

Je l'examine pendant qu'il parle. Une face glabre, sans couleur, un grand nez, des yeux verdâtres de chat malfaisant diminués, semble-t-il, par des gros sourcils poivre et sel qui se rejoignent et barrent le front, une bouche qui paraît avoir été fendue d'un coup de canif, des cheveux gris, légèrement bouclés, qui rappellent les perruques des tabellions d'opéra-comique. Mais la plume d'oie traditionnelle serait mal venue à se ficher dans ces cheveux-là, et les lunettes d'or n'iraient pas du tout sur ce grand nez ; ce n'est pas là une tête à faire rire, une figure de cabotin ; c'est la volonté, tenace et muette, maîtresse d'elle-même, qui a mis sa marque sur ce visage, et cette tête, si laide qu'elle soit, est une tête d'homme. L'ossature est

¹⁷⁹ Come se assistessimo ad uno degli svuotamenti delle immagini del potere che successivamente alla *Belle Époque* verranno realizzati dall'invenzione plastica di Duchamp.

¹⁸⁰ Molino, J., *Logiques de la description*, in «Poétique», n.91, 1992.

¹⁸¹ VLR, p.393.

puissante ; et les lèvres, qui se crispent pour laisser filtrer l'ironie, pourraient s'ouvrir, si elles le voulaient, pour lancer d'effrayants cops de gueule.

I tratti attenuativi delle sopracciglia (*des yeux verdâtres de chat malfaisant diminués, semble-t-il, par des gros sourcils poivre et sel*) si sovrappongono all'impressione spigolosa delle palpebre di Urbain Randal della raffigurazione con i segni di ortografia. Entrambi i volti, con quello di Issacar, sono vicendevolmente implicati nell'espressione di una sorta di creaturalità invertita (*cette tête, si laide qu'elle soit, est une tête d'homme*) di cui Georges Randal deve prendere atto, seppure, ancora una volta, nonostante i numerosi incontri con soggetti simili, in uno stupore, in uno sconcerto mai dissipato.

Il *Voleur* semantizza una gamma di argomenti legati alle rappresentazioni romanzesche e artistiche del denaro, dell'arrivismo, della questione generale del potere politico dibattuta a fine Ottocento nella sovraordinazione della tematica legale, svolta all'interno di una continua caduta della legalità nell'effrazione.

Se gli incontri con professionisti spregiudicati del crimine ci permette di rendere di rendere evidente, tramite il confronto dei segni messi in campo da Darien, la parità di condizioni in cui agiscono perbenisti ed estorsori, l'immagine della struttura familiare concentra il quadro complessivo della pervasività decadente del crimine e della degenerazione, nella modalità con cui i valori morali ed etici vengono tramandati, e nella connessione stretta con le strutture educative, e con esse, quelle disciplinari, che nella Francia di Jules Ferry, secondo la visione antagonista di Darien, ma non solo¹⁸², divenivano modelli di inquadramento potentissimi.

L'immaginario evocato e innestato dall'opera narrativa di Darien contempla le connessioni fra i luoghi, le istituzioni del controllo sociale e la famiglia mostrando ed esasperandone l'aspetto, per ribadire la gravità delle conseguenze di tale situazione generale. Le responsabilità, tuttavia, non vengono individuate direttamente sulla classe politica. Delle mutazioni e transizioni politiche che avvengono in seno all'ordinamento parlamentare, parlano molto gli adulti collocati negli intrecci di *Bas les cœurs !* e *L'Épaulette*; ma ne parlano, seguendone, e giudicando con poco spirito di analisi, strategie, mosse, comunicazioni pubbliche. La classe politica rimane, insomma, nello sfondo, mentre i veri aguzzini con deve confrontarsi chi vive una

¹⁸² Octave Mirbeau, Jarry, inseriscono nei testi immagini analoghe a quelle di Darien, in questo senso.

presa di coscienza seria, sono le persone comuni o i beneficiari di poteri accessori alla centralità dell'*establishment*.

Il conflitto degli eroi di Darien, effettivamente, è vissuto nelle strade delle metropoli, o nelle piazze delle piccole città, ma lontano dai centri nevralgici del potere. Nell'immaginaria Malenvers che apre uno spazio di interrelazione fra le situazioni del *Voleur* e dell'*Épaulette*, l'esaltazione collettiva della gente che accorre ai comizi e l'onnipresenza cromatica del tricolore è identica agli atteggiamenti e allo sfondo della Versailles in cui il popolo accorre ad acclamare i soldati che partono per la guerra alla vigilia dello scontro del 1870-1871. Questa Malenvers – che superando il livore di Darien nei confronti dell'opera di Zola, sembrerebbe attivare un effetto di stereotipia con la città immaginaria di Plassans, sintesi di tutti i mali sociali nella *Fortune des Rougon*¹⁸³ – raduna all'interno della sua area, sia urbanistica che semantica, tutta la potenzialità del vivere perfidamente ironico che abbiamo osservato tra le pieghe dei volti di Urbain Randal, Issacar e Paternoster, come si desumerebbe, del resto, scomponendo il nome della città nell'aggregato di due parole – *Malenvers* > *Mal-Envers* – che hanno come riferimento rispettivo il male generale e la logica di inversione esercitata dalla diffusione della pratica del sotterfugio. Ma, volendo rischiare un coinvolgimento forse eccessivo in quello che Redfern definirebbe come «piacere del *calembour*» coltivato da Darien, Malenvers è anche una riduzione ed una variazione della stessa Versailles storica (*Malenvers* > *Mal en Vers-*, considerando nel corpo di questa trasformazione grafica *Vers-* come abbreviazione di *Versailles*) introdotta nell'intreccio di *Bas les cœurs!* e ripresa, proprio insieme alla città immaginaria delle campagne elettorali, ancora una volta, nell'*Épaulette*.

Ed è nei colloqui con le figure medie, e mediocri, dei borghesi che le voci narranti attivate da Darien nei differenti romanzi, sperimentano e comprendono la portata dei conflitti sociali e generazionali. Il conflitto fra l'individuo e l'ambiente avviene sottoforma di un corpo a corpo con i mandatarî dell'ambiente. La parodia del determinismo e della psicologia lombrosiana della poetica di Zola, in questa articolazione del mondo finzionale di Darien, connette le immagini istituzionali del potere costituito in modo inestricabile con la formazione della coscienza individuale dei protagonisti dei testi. L'appartenenza alla famiglia Randal, o alla famiglia Barbier, appare come una predestinazione al modello borghese delineato;

¹⁸³ Scaiola, A.M., *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 2008, p.108.

l'appartenenza alla famiglia Maubart non permette altra via esistenziale che la carriera militare; così, la condizione di irregolarità vissuta da Jean Froissard e Vendredeuil, trascina ineluttabilmente questi ragazzi ai margini della società; come avviene, in senso contrario, a Gottlieb Krumm, che affronta la povertà del diseredato senza temere, anzi sfruttando al meglio, il ventaglio di possibilità della vita da ladro. La differenza fra chi riesce a sopravvivere e chi crolla nel tormento psicologico o nell'inferno della detenzione, consiste nel comprendere le regole del «giogo» sociale e interpretarle in modo tale da trarne profitto: una soluzione che riproduce in parte la stessa etica perversa imposta dai moloch famelici divoratori di coscienze¹⁸⁴:

Mon grand-père... C'est un ancien avoué, à la bouche sana lèvres, aux yeux narquois, qui dit toujours que le Code est formel.

- Le Code est formel.

Le geste est facétieux ; l'intonation est cruelle. La main s'ouvre, les doigts écartés, al paume dilatée comme celle d'un charlatan qui vient d'escamoter la muscade. La voix siffle, tranche, dissèque la phrase, désarticule les mots, incise les voyelles, fait des ligatures aux consonnes.

- Le Code est formel !

Il nonno di Georges Randal è chiarissimo. Compete, in icasticità da antologia, con l'insegnamento di vita che trapela dal contrasto con lo zio Urbain. La proprietà formale del "Codice" denota il suo rigore e la nettezza del suo apparire¹⁸⁵. Tutto si fonda su di esso, e la società sottopone continuamente la vita di ognuno a giudizi derivati dalle sue articolazioni. Il Codice è il mezzo di controllo della borghesia, che utilizzandolo trae gran parte del proprio profitto. Ma la sua lettura necessita un'attrezzatura intellettuale specifica¹⁸⁶:

- Pour lire le Code, mon ami, il ne suffit pas de savoir lire; il faut savoir lire le Code. Ce qu'il faut lire, dans ce livre-là, ce n'est pas le noir, l'imprimé ; c'est le blanc, c'est ça...

Et il pose son doigt sur la marge.

La lettura del Codice non è una faccenda da ragazzi, e richiede un metodo di *corretta lettura* che, per il nonno del giovane Georges si traduce nell'applicazione di una «doppia lettura» in cui un metodo superficiale coesiste con uno ermeneutico, da effettuare tra le righe del testo legale o, ancora, fra i margini della pagina, nel bianco su cui è segnato l'inchiostro della legge condivisa, di una scrittura che assume i connotati della sacralità. Una pratica di natura quasi esegetica permette a chi ne ha

¹⁸⁴ VLR, p.329.

¹⁸⁵ Terrone, P., *L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien*, pp.190-192.

¹⁸⁶ VLR, pp.328-329.

coscienza e abilità, di aggirare la lettera, la dimensione superficiale della legge, per trarre dalla sua polisemia concreta tutte le possibilità per esercitare potere e dominio sul resto della società.

Quando Georges, alle porte dell'età matura, verrà a conoscenza delle effrazioni che lo zio Urbain avrà commesso nei suoi confronti, l'insegnamento del nonno, applicato nella vita dallo stesso zio, potrà costituire l'arma di comprensione e di difesa strategica del ragazzo. La narrazione di Darien, in sostanza, concentra, in queste vicende «primitive» della fase di crescita del protagonista del romanzo, elementi molto forti di determinismo dello sviluppo del soggetto da cui il soggetto stesso, grazie a processi di presa di coscienza amplificati, del resto, in tutto l'*ouvrage* dell'autore, trae mezzi, espedienti, metodi per emancipare la propria esistenza. Da quei condizionamenti. Da quella violenza che per Georges Randal, Jean Barbier, Jean Maubart, è subdola, esercitata nei quadri della famiglia, ma per Jean Froissard è drammaticamente concreta.

Il nitore formale del Codice dissimula, in fondo, le pieghe e gli indefiniti modi possibili di un'educazione all'esercizio di quel che potremmo definire, forzando leggermente la lingua italiana, come *ferinità* dell'esistenza civile. Un vivere regolato dalle leggi che può essere scompaginato imprevedibilmente dall'istinto *animale* dell'uomo¹⁸⁷:

- Il ne faut pas manger tes ongles, m'a-t-il dit. Il ne faut pas manger tes ongles *parce qu'ils sont à toi*. Si tu aimes les ongles, mange ceux des autres, si tu veux, si tu peux ; mais les tiens sont ta propriété, et ton devoir est de conserver ta propriété.

Jean Barbier apprende contenuti di pensiero analoghi in *Bas les cœurs!* – agli albori dell'esperienza di scrittura di Darien, anticipando le vicende di Randal –, nell'arco progressivo di uno schema legato al modello del romanzo di formazione; parallelamente allo svolgimento della guerra franco-prussiana; nella Versailles che nei primi anni Settanta sarebbe divenuta roccaforte del revanscismo francese. La figura del nonno, addomesticata e nobilitata dall'avvocatura nel *Voleur*, è qui mostrata nei panni spregiudicati di un faccendiere che riesce a diventare sindaco di Versailles, accumulando tutte le variazioni del voltagabbanismo e dell'atteggiamento

¹⁸⁷ VLR, pp.328-329.

alla collaborazione interessata che caratterizzano la provincia francese durante l'occupazione dei prussiani che precede i fatti della Comune¹⁸⁸:

Je suis exténué, j'ai la tête en feu. Je m'endors d'un sommeil lourd. Je fais un rêve étrange, dans lequel je vois passer le paysan que les Prussiens escortaient – celui qu'on a fusillé, dans le pré ; j'assiste à son exécution; et, immédiatement après le bruit déchirant du feu de peloton, il me semble pendant longtemps, oh ! longtemps, entendre des cris affreux, des hurlements, un vacarme épouvantable... Puis, le bruit s'apaise... et je me vois, fuyant à Versailles, à travers le bois et poursuivi par mon grand-père qui, pour me saisir, étend des mains toutes rouges...

J'entends une clef grincer dans la serrure. Je me réveille en sursautant, terrifié, couvert de sueur. C'est Justine qui entre.

Nell'esperienza di Jean sta maturando la presa di coscienza di appartenere ad una famiglia che si oppone alla difesa che i comunardi preparano a Parigi. Interiorizzato nell'animo del ragazzo, il sentimento di vergogna e di pena per i militari e i rivoluzionari che soccombono nella carneficina sfrenata, genera, durante questo incubo, trascritto dalla narrazione, la condensazione della figura del nonno nei panni di una belva, di un lupo mannaro, al limite fra il fiabesco e l'orrorifico, da cui Jean è ghermito (*je me vois, fuyant à Versailles, à travers le bois et poursuivi par mon grand-père qui, pour me saisir, étend des mains toutes rouges...*).

In questa fase del romanzo Jean si trova nella villa di una zia molto anziana che il nonno raggiunge durante l'occupazione straniera con il pretesto di assisterla, ma con l'obiettivo segreto di stabilire nell'edificio un luogo di accoglienza per i prussiani e di soddisfacimento di ogni loro esigenza. Obiettivo che viene realizzato nello sgomento della donna. Quando l'assistente della zia apre la porta della stanza in cui Jean dorme, il ragazzo appare come recluso nell'assurdità della situazione. Questi adulti che hanno inculcato nella sua mente i valori patriottici, si stanno dedicando sfacciatamente al tradimento della Francia, svendendola nel momento della sconfitta. Il nonno, più del padre, già abbastanza implicato in affari sporchi con un certo Zabulon Hoffner che svolge un ruolo molto contiguo a quello di Issacar nei romanzi successivi, approfitta della situazione di allarme generale per compiere atti di rapina congegnati con una cerebralità machiavellica.

Ma Jean, nel corso del romanzo, ha già recepito la necessità di comprendere, di «leggere tra le righe» degli eventi e della realtà che lo circonda, tramite la lettura attenta del discorso di regime diffuso nelle pagine dei giornali che riversano sul pubblico notizie sulla guerra e sulle sconfitte della Francia abusando dell'eufemismo.

¹⁸⁸ BLC, p.285.

Il precettore Beaudrain impartisce fra i compiti scolastici la lettura dei giornali e la copiatura delle informazioni principali che riguardano il corso della guerra, ma il ragazzo possiede una scaltrezza, derivata dall'eredità caratteriale dei Barbier, che lo induce a scandagliare fra le pieghe delle accumulazioni di luoghi comuni disseminate nel racconto collettivo degli eventi per smascherare gli elementi di falsità. Questo percorso di crescita intellettuale, che costituisce uno degli assi concettuali portanti del romanzo, culmina nell'abbandono dell'ascolto entusiastico delle ansie revansciste discusse in famiglia, per la meditazione sull'insegnamento del *père* Merlin, un militante di sinistra che abita nel vicinato, osteggiato dal padre di Jean e a cui il ragazzo affiderà il completamento della propria educazione.

Bas les cœurs ! si conclude sullo sfondo delle informazioni che arrivano da Parigi. Con il massacro di francesi da parte di altri francesi che il protagonista, ancora troppo giovane, può solamente limitarsi ad ascoltare come un eco attraverso resoconti. Tuttavia, già dalle primissime pagine del libro, Jean percepisce i segni di uno strappo nella fiducia incondizionata che, da orfano di madre, ripone nella figura paterna. Durante una serata trascorsa in compagnia con gente del vicinato fra cui compaiono anche l'insegnante Beaudrain ed altri esemplari che la scrittura di Darien tratta solcando numerose variazioni della sua pratica descrittiva del ritratto e della descrizione psicologica, il padre decide di allietare gli ospiti con una proiezione di diapositive che documenta le sconfitte storiche del popolo tedesco ottenute dai francesi¹⁸⁹:

[...] le spectacle est trop intéressant. Ah! mon père est un malin. Ce ne sont pas les verres représentant l'histoire du Chaperon Rouge ou du Chat Botté qu'il glisse dans la lanterne ; ceux qu'il a choisis peignent en couleurs vives les épisodes divers des campagnes de Crimée et d'Italie, de bons vieux verres que j'avais oubliés, qui m'ont amusé autrefois, qui aujourd'hui m'émeuvent.

[...] C'est à peine si, dans le va-et-vient rapide des personnages qui s'égorge sur le drap blanc, on arrive à distinguer les formes humaines, à voir autre chose qu'une effrayante mêlée, une masse informe et bariolée éblouissante de boue rouge. Comme ça donne l'idée d'une bataille ! j'en tremble. Et je n'ai même pas la force de hurler comme les autres spectateurs qui, dans l'ombre, poussent des cris de cannibales, des hurlements d'anthropophages.

Nella dimensione privata del salotto di casa Barbier, una ristretta compagnia, proiezione dell'opinione pubblica a cui nella realtà si rivolge la stessa intelligenza di cui Darien si prende beffa nei *Vrais Sous-Offs* insieme a Dubus, libera l'aggressività ferina mascherata dal conformismo in invettive contro le immagini

¹⁸⁹BLC, pp.186-187.

delle truppe nemiche battute, senza alcun contegno, mentre un'interruzione brusca di quella gioia dissennata e mal riposta attraversa la coscienza di Jean, che si sente costretto da qualche causa ancora ignota a tremare, all'inquietudine (*les épisodes divers des campagnes de Crimée et d'Italie, de bons vieux verres que j'avais oubliés, qui m'ont amusé autrefois, qui aujourd'hui m'émeuvent; j'en tremble. Et je n'ai même pas la force de hurler comme les autres spectateurs*). Turbato, émouvé, riconoscerà presto l'invasione della propria coscienza da parte delle mostruosità che abitano il suo ambiente.

Anche se la narrazione dettagliata di questo processo avviene solo in *Bas les cœurs !*, un tragitto analogo sottende l'esperienza infantile e adolescenziale di quasi tutti i protagonisti-narratori dell'*ouvrage* di Darien. L'autore pone una doppia ottica sul tema della trasmissione del sapere. Se da un lato l'insegnamento provoca ripetizione coatta di contenuti di cultura e condizionamento del pensiero, persiste, d'altra parte, per il soggetto, il bisogno di maturazione attraverso il raffronto con figure che sappiano indicare metodi e stili di pensiero adatti al riconoscimento della verità nelle vicende del presente e nella visione della storia.

Negli stessi anni in cui Darien svolge questo tipo di riflessioni, si rilevano caratterizzazioni supplementari di temi analoghi nell'opera di Octave Mirbeau, soprattutto nell'*Abbé Jules* e nel *Sébastien Roch*, dove la personificazione della figura del maestro in uomini religiosi mostra, per un verso, una presenza aliena alla morale corrente, in grado di trasmettere all'allievo una visione spregiudicata del reale; e d'altra parte, un gesuita affabulatore che riesce a catturare la devozione dell'animo semplice del fanciullo facendo leva sulla sensibilità dell'indole per approfittarne, violando, stavolta, la morale con risvolti più spregevoli, anche fisicamente. In un numero dei *Cahiers Octave Mirbeau* dedicato per una sezione significativa al confronto fra Darien e Mirbeau, Caroline Granier¹⁹⁰ analizza le costanti dei due romanzi sull'educazione di Mirbeau in rapporto a *Bas les cœurs !* e *Biribi*, collocando questo *corpus* nell'ambito delle esperienze educative di matrice anarchica compiute fra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento da Paul Robin all'orfanotrofio di Cempuis e seguite da altri militanti fra cui Élisée Reclus e Louise Michel, e prolungate nei primissimi anni del Novecento da Sébastien Faure e, in Spagna, da Francisco Ferrer. Queste esperienze oppongono alla gestione della scuola da parte dello Stato e delle congreghe religiose, pratiche alternative che si

¹⁹⁰ Granier, C., *Le désordre du «je» ou l'ordre en jeu – Quatre romans d'éducation anarchiste de Darien et Mirbeau*, in «Cahiers Octave Mirbeau», n.10, Angers, 2003, pp.51-66.

riconoscono nel modello fondativo delle commissioni per l'insegnamento istituite durante la Comune di Parigi con la partecipazione di Jules Vallès e Gustave Courbet, attraverso cui il governo comunardo rendeva obbligatoria, laica e gratuita l'istruzione pubblica, dichiarando il principio del rispetto della coscienza del fanciullo e il rigetto dall'insegnamento di tutto ciò che per essa può costituire pericolo.

Secondo la nostra lettura, rispetto a questa contestualizzazione, Darien focalizza la rappresentazione dell'insegnamento nel rapporto diretto fra l'educatore e l'allievo proprio come avviene per gran parte delle altre collisioni fra l'individuo e lo Stato, senza mai descrivere direttamente la situazione dell'ambiente scolastico, e producendo l'impressione di un allontanamento di quei luoghi dall'esperienza o dalla coscienza del narratore. In parte parallela alla costruzione dell'*Abbé Jules* di Mirbeau, se pensiamo all'inversione dei valori borghesi e cattolici che questi due preti mettono in atto, la caratterizzazione religiosa di Lamargelle sposta considerazioni sui condizionamenti della coscienza, oltre che sul piano di un rapporto esclusivo fra i due attanti fondamentali dei processi di trasmissione della cultura, anche al di là dell'età di scolarizzazione: Georges Randal e Jean Maubart incontrano Lamargelle alle porte dell'età adulta. Mentre l'immagine delle scuole è solamente evocata, – alla stessa stregua delle esperienze rimosse delle morti dei genitori, soprattutto delle madri – e stratificata sull'esperienza militare¹⁹¹:

[...] On *m'élève*. Oh! L'ironie de ce mot-là!...

Éducation. La chasse aux instincts. [...]

Pour que j'aie bien peur des autres et bien peur de moi, pour que je sois un lieu commun articulé par la résignation et un automate de la souffrance imbécile, il faut que mon être moral primitif, le *moi* que je suis né, disparaisse.

L'anamnesi di Georges Randal sui primi anni della propria vita concentra nel tema dell'educazione tutta la semantica che riguarda la stupidità totalizzante dello stile di vita contemporaneo, per via della quale il percorso del fanciullo è deviato dall'orizzonte della costruzione dell'uomo libero per essere incanalato nell'automatismo angosciante di cui la caserma è l'espressione più estrema. La disciplina educativa assume una caratterizzazione militaristica, sfiorando il tono del romanzo negativamente utopico. La corruzione delle figure esemplari, assorbite dalla loro negatività, cede il passo all'unico agente concreto di trasmissione della cultura:

¹⁹¹ VLR, p.333.

il luogo comune. Mentre le manifestazioni primigenie dell'essere scadono nella dissoluzione¹⁹²:

Et, souvent, il n'y a plus rien derrière la pierre du sépulcre. La bière est vide, la bière qu'on ouvre avec angoisse. Et, quelquefois, c'est plus lugubre encore.

Les rivières claires qui traversent les villes naissantes... On jette un pont dessus, d'abord, puis deux, puis trois ; puis, on les couvre entièrement. On n'en voit plus les flots limpides ; on n'en entend plus le murmure ; on en oublie même l'existence. Dans la nuit que lui font les voûtes, entre les murs de pierre qui l'étreignent, le ruisseau coule toujours, pourtant. Son eau pure, c'est de la fange ; ses flots qui chantaient au soleil grondent dans l'ombre ; il n'emporte plus les fleurs des plantes, il charrie les ordures des hommes. Ce n'est plus une rivière ; c'est un égout.

Il lirismo di questi brani del *Voleur* ripercorre tutte le pressioni contemplate nello scontro raccontato da Darien fra individuo e società, esperienze dei margini e pressioni istituzionali. L'immagine complessiva della metropoli moderna è chiamata in causa in quanto spazio della degenerazione. L'essere umano anela all'organicità dell'essere cosmico (*Les rivières claires qui traversent les villes naissantes... ; On n'en voit plus les flots limpides ; on n'en entend plus le murmure ; on en oublie même l'existence*), mentre la civilizzazione lo relega a processi di regressione l'istinto selvaggio, in preda alla repressione, lontano dalle possibilità di realizzazione virtuosa delle spinte e delle costruzioni dell'energia naturale (la civilizzazione è comunque considerata come costruzione necessaria, al di fuori dei suoi esiti reali), diviene meccanismo coattivo di una riproduzione in senso involutivo della specie (*la chasse aux instincts*, la caccia agli istinti riassume lo scontro insanabile fra l'animale malcelato dell'ironia di Urbain Randal e l'aspirazione al germinare di un'energia primigenia positiva che si oppone, storicamente e politicamente, al senso reazionario dello sviluppo autoritario assunto e accolto dalle realizzazioni e le prospettive della destra francese di quegli anni con la connivenza delle sinistre istituzionalizzate).

Il velo fittizio dello scontro sociale è squarciato per aprire la visione dei rapporti di forza sulla prospettiva hobbesiana di uno scontro fra qualità opposte del carattere ferino conservato nella profondità dell'uomo (*Dans la nuit que lui font les voûtes, entre les murs de pierre qui l'étreignent, le ruisseau coule toujours, pourtant*).

Lo sfondo è ombroso, oscuro. Ma il lavoro intellettuale è chiamato ad entrare in questo quadro di confusione e alla ricerca dei mezzi di lotta più incisivi. È un'assunzione di responsabilità più rigorosa della pesantezza nullificante rappresentata dall'ordine costituito. Una presa di coscienza politica in cui il riscatto

¹⁹² VLR, p.334.

della coscienza psicologica ed esistenziale è saldato alla rivendicazione dei diritti sociali e della diffusione concreta del benessere economico. Un discorso avulso dal disimpegno e dalle distanze di osservazione delle poetiche a cui Darien si oppone, che il lirismo di questi brani sospende solo sporadicamente, fra gli intrecci dell'opera complessiva dell'autore, ponendo fra parentesi brevissime, slanci in cui il fondamentale approccio al dibattito continuo instaurato nel discorso narrativo e polemico, lascia momentaneamente lo spazio testuale ad una parola che sembra «priva di destinatario», indirizzata ad un consolatore assente¹⁹³:

Quels êtres, mon Dieu ! Ah ! mieux vaudrait mille fois vivre dans les montagnes avec les bêtes, avec les chacals et les hyènes dont on entend les hurlements, la nuit, que de passer son existence avec ces brutes qui croient être des hommes !

Nell'esperienza concreta della tortura istituzionalizzata, il Jean Froissard concepito da un autore che si professa ateo proietta l'espressione della sofferenza sulla prospettiva di un incognito costituita come contraltare al nichilismo prodotto dalla situazione oppressiva. Il reietto fa i conti con la debolezza, con lo sconforto estremo, mentre ribadisce la necessità di comprendere le proprie condizioni reali con esattezza, nel pericolo imminente, fortissimo, schiacciante, dell'oblio del suo annientamento sia da parte del mondo che da parte di se stesso¹⁹⁴:

Ils ne me regardent même pas, ces passants... Si. Une jeune fille a jeté sur moi un coup d'œil étonné et je l'ai entendue qui disait tout bas à sa compagne :

- Comme il est noir !

Comme il est noir!... C'est tout.

Alors, on ne voit rien sur ma figure? Il n'y a rien d'écrit sur mon visage? Les souffrances n'y ont pas laissé leur marque, les insultes n'y ont pas imprimé leur stigmat. Et l'on ne peut même pas, sur mes membres, comme sur l'échine d'une bête maltraitée, compter les coups que j'ai reçus, dénombrer tous mes cicatrices.

Rientrando in Francia insieme agli altri sopravvissuti al trattamento disciplinare, Froissard deve constatare che il corpo ha cicatrizzato le ferite in modo tale da non mostrare nessun segno dell'accaduto. I commilitoni da cui si separa al termine del viaggio di ritorno rimuovono dai loro dialoghi ogni riferimento a Biribi, parlando di cose futili. Come il resto delle esperienze infantili e adolescenziali di repressione e rimozione, il servizio di leva trascorso in regime punitivo va cancellandosi in discorsi aleatori. Anche Froissard è in preda a tale condizione, che comporta

¹⁹³ BRB, p.126.

¹⁹⁴ BRB, p.175.

un'omologazione alle apparenze tranquille della Parigi che ritrova identica a quella abbandonata al momento della decisione di arruolarsi.

Ma la coscienza resiste. Le cicatrici fisiologicamente rimosse che sfuggirebbero all'osservazione lombrosiana sono chiamate a manifestarsi come i fiumi ridotti in fogne che Georges Randal evocherà nel *Voleur*.

Si intravede lo sconcerto di Jean Maubart che concluderà le sue memorie di fronte al monumento che lo Stato ha commissionato per il padre ufficiale dell'esercito. La portata dell'opera complessiva di Darien è già condensata in questo viso scuro che chiude il primo romanzo.

II 2.

Nell'ombra del falso politico-istituzionale: l'ecfrasi di Jean Maubart sulla battaglia di Nourhas; il *locus horribilis* di Versailles; gli epitaffi per la morte di Palet

La componente burlesca delle vegetalizzazioni e delle animalizzazioni dei ritratti slitta nella connotazione seria di un immaginario mineralizzante e pietrificante connesso all'aspetto brutale delle animalizzazioni. Si tratta di uno sconfinamento ulteriore nella logica regressiva in cui è ingabbiato e incanalato l'elemento umano, a sua volta contigua ad esiti di astrazione della figura stessa dell'uomo e delle relazioni sociali ed affettive con essa implicate.

Il ritratto di Urbain Randal, riserva inesauribile di sviluppi tematici, fissa, nella sostituzione degli elementi realistici del volto con segni ortografici, il confine dei processi disumanizzanti, poiché stabilisce una relazione stretta con la dissoluzione dell'individuo descritta con l'evaporazione delle cicatrici e l'assunzione dell'anonimato nella folla che Jean Froissard sperimenta nelle fasi conclusive di *Biribi*. Il dissolvimento delle vittime del sistema politico si verifica anche negli stessi operatori consensienti del sistema; lo scontro fra qualità differenti delle connotazioni selvagge dell'essere è sovraordinato da una tendenza unificante al disfacimento. *L'Épaulette*, nel suo ruolo di testo di convergenza dell'opera narrativa complessiva e delle sue articolazioni tematiche e stilistiche, mostra con molti esempi queste coincidenze di tratti appartenenti paradossalmente a personaggi di funzione opposta. L'incontro e l'osservazione dei tipici fanfaroni che popolano i romanzi precedenti di Darien, sono accompagnati da figure più sfumate e inafferrabili, in cui la stessa

coscienza della necessità di sopravvivere tramite mezzi identici a quelli dell'usurpatore, si confonde ad aspetti inquietanti di semi-identificazione con il ruolo dell'usurpatore.

Noi non sappiamo cosa avrebbe pensato Georges Randal del padre di Jean Maubart, assolutamente dedito – nel corso dell'*Épaulette* e nell'antefatto riportato all'interno del testo tramite i resoconti raccolti da Jean sulla vita dei genitori – ad un avanzamento nelle gerarchie militari che va oltre gli scatti di carriera dei *Sous-Offs* di Descaves, assumendo man mano i panni del colonnello e del generale, e passando attraverso schemi di comportamento familiare e sociale che mescolano la stessa mancanza di scrupoli della famiglia Randal alla problematicità dell'esperienza degli arrivisti costretti all'effrazione e alle macchinazioni subdole per sopravvivere nella pratica generalizzata della prevaricazione. Se Georges Randal accompagna la scelta dell'imitazione del gesto di rapina ad una scelta di campo in qualche maniera «etica» che colloca la sua azione in un orientamento opposto rispetto alla prevaricazione degli *Urbain* contro gli esclusi; si intuisce, invece, nelle pieghe delle ricognizioni dell'*Épaulette*, che il padre di Jean Maubart, compiendo a monte una scelta simile a quella su cui si fonda il *Voleur*, non disdegna e anzi promuove, sollecitando anche Jean, la pratica dell'oppressione e dell'ingiustizia sociale.

Il culto della *spallina*, del resto, che sovradetermina le ombre proiettate dalla scrittura di Darien contro l'esaltazione degli alti ranghi militari, è inculcato dal padre nell'animo di Jean sin dall'infanzia, in un ambiente familiare composto – d'altra parte – dai parenti di ascendenza materna, di origine tedesca, che introducono nell'*Épaulette* i segni di tensioni libertarie del pensiero in attrito con le componenti guerrafondaie e revansciste. La nonna materna insegna a Jean la lingua tedesca, che permetterà al ragazzo di comprendere le ragioni del nemico durante lo svolgimento della guerra franco-prussiana (con un'estensione più colta dell'attitudine del Jean Barbier di *Bas les cœurs*! alla lettura dell'attualità scevra dai pregiudizi diffusi nei prodotti di cultura gestiti dal potere locale). Nella stessa temperie la conoscenza di un gentiluomo inglese che frequenta casa Maubart, dal nome minimale ma eloquente di «*Freeman*», stratifica ai racconti di vecchi combattenti dell'esercito francese, intrisi di ansie vendicative contro l'eterno nemico teutonico, una concezione e un'ammirazione della dignità nazionale francese che scavalca la memoria della Rivoluzione dell'1789 (scaduta, secondo alcune tendenze del pensiero di Darien, allo

statuto di merce di affabulazione populista) per ravvivare la profondità di principio del secolo dei lumi.

Diremo, dunque, che se gli episodi dell'intreccio indotti dal padre condensano le componenti reattive dell'agire ambiguo raccontato con frequenza ricorsiva dalle narrazioni di Darien; Jean Maubart svolge le proprie memorie nel reperimento di un'attrezzatura intellettuale – disseminata fra gli stimoli dell'ambiente – che in senso contrario scioglie l'addensamento inquietante della figura paterna.

Jean oscilla fra i richiami del padre all'allineamento nell'azione oppressiva della casta militare e la lettura, l'ermeneutica, delle sue realizzazioni delle sollecitazioni paterne, che comunque non smettono mai di verificarsi. Nel corso dell'affresco sulla Terza Repubblica rappresentato dal romanzo, Jean «accompagna» segretamente al suicidio un ufficiale macchiato da gravi perversioni private¹⁹⁵; partecipa alla repressione del 1 maggio 1891 a Courmies; parte per il Tonchino a svolgere il lavoro sporco della repressione di una rivolta. Ripetendo la coerenza verso il dovere di stato che fa guadagnare al padre il grado di generale con la partecipazione alla repressione di moti indipendentisti del Sudan e ad un groviglio enorme di intrighi di potere.

Il narratore dell'*Épaulette* è abitato dalla visione esasperata di un realismo pessimista che porta al limite la rassegnazione esistenziale di Georges Randal e Vendredeuil, nel crollo delle aspirazioni alla lotta di popolo nutrite dalle prospettive differenziate di Jean Froissard e Jean Barbier¹⁹⁶ – a loro volta già permeate da una concezione assolutamente negativa delle relazioni familiari e sociali.

Nel caso di Jean Maubart, l'assunzione in prima persona di pratiche anti-rivoluzionarie permette al ragazzo di comprendere a fondo il senso farsesco dell'appartenenza alla casta militare rappresentato dal padre e in cui a più riprese si sente coinvolto. La coscienza del rampollo dell'esercito si apre del tutto, così, lungo le vicende del romanzo, a spinte di smascheramento delle manifestazioni ipocrite della società in cui è immerso.

¹⁹⁵ *Infra*, II 4.

¹⁹⁶ *Infra*, II 4. Paradossalmente, il quadro più estremo della violenza descritto da Darien, in *Biribi*, alimenta la progettualità di una vendetta sociale la cui preparazione è evocata nelle ultime parole del romanzo, in cui Jean Froissard fomenta - monologando sull'immagine di un grande punto interrogativo rosso che campeggia nel fumo e nel nero della destabilizzazione totale – una sollecitazione generale alla rivolta che entra ancora nel solco del discorso insurrezionale stabilito dalla grande anamnesi di Jules Vallès. Spinte rivoluzionarie che implodono nelle riflessioni di Georges Randal e Jean Maubart, subendo una collocazione sul medesimo piano di osservazione critica a cui Darien sottopone sempre le ideologie reazionarie.

Nel frattempo il generale Maubart muore, e l'ambiente istituzionale decreta un tributo alla memoria del suo eroismo commissionando una statua, di fronte alla quale l'*Épaulette* giunge al suo termine¹⁹⁷:

La statue; le simulacre qui regarde ces figures-là; qui les regarde, le front haut, fier, dans une pose de défi; dans une pose de défi que je comprends, tout d'un coup.

Et je le contemple, plein d'une amertume désespérée – face à face, séparés par le verre que fait trembler la foudre, le peuple souverain, Blague de chairs, et la statue, Mensonge de bronze.

Jean che assiste all'inaugurazione, bagnata da un temporale, serbando il culmine dello sdegno per quell'incontro fra un la rappresentazione monumentale di individuo che ha accettato di votare la propria vita alla corruzione e una moltitudine che lo onora. Le due istanze che costituiscono questo patto fondano il loro essere nella sostanza comune della menzogna (*Blague, Mensonge*). Una menzogna di Stato che lo sguardo della statua fa rimbalzare, beffardo, nel narratore-osservatore della scena, che con questa scena sta per tacere definitivamente segnando il punto finale al suo romanzo.

Sulla statua del generale piove l'acqua corrotta del fiume sepolto da argini invasivi evocato da Georges Randal nel *Voleur*. Cos'è questa pietra? Il peso dell'oppressione praticata dal generale durante la sua vita o l'esito definitivo di inaridimento della sua individualità? La consistenza ineluttabile dell'ironia con cui rigetta sugli astanti i suoi intrighi segreti, o l'espressione di antifrasi dell'individuo che in realtà sta evaporando, dissolvendosi nella pioggia?

Un momento cruciale dell'ascesa del generale Maubart è la partecipazione alla guerra franco-prussiana. Durante lo svolgimento del conflitto, Jean, ancora molto giovane, segue il corso degli eventi tramite le notizie riportate e commentate dagli adulti (come Jean Barbie) a cui è affidato in assenza del padre. Durante gli strascichi che seguono immediatamente la sconfitta di Sedan, non arriva alcuna notizia del coinvolgimento del padre nei combattimenti svolti prima dell'ingresso prussiano a Parigi; ma al suo ritorno, sorgerà la voce di una vittoria durante uno scontro compiuto a Nourhas. Una vittoria che la mancanza di notizie precedente configura come sospetta. Ad ogni modo, tali gesta belliche saranno celebrate con il

¹⁹⁷ EP, p.921.

conferimento di una medaglia al valore che verrà consegnata al futuro generale durante l'inaugurazione di un quadro a lui dedicato.

I dubbi sulla battaglia di Nourhas percuotono il commento di Jean riguardo al quadro, che si svolgono in un'ecfrasi a tre riprese che contiene descrizioni dell'opera d'arte durante la sua ideazione ed esposizione pubblica. L'artista incaricato è una giovane donna di molte risorse, Mme Glabisot, che appartiene all'ambiente viziato di alte cariche militari, imprenditori e ricchi filantropi in cui si realizza l'intrigo. la prima parte dell'ecfrasi recita così¹⁹⁸:

Par exemple, nous voilà assis tous deux sur un large divan, dans le vaste atelier de Mme Glabisot. Aux murs, ce ne sont que trophées d'armes, casques, drapeaux, cuirasses, équipements de toute espèce et de toute époque ; dans les coins, des mannequins revêtus d'uniformes variés, un cheval empaillé, on s'étonne de ne point voir des flaques de sang sur le tapis. La dame évolue devant nous, culottée de velours noirs, car c'est vêtue d'un costume masculin qu'elle élabore ses chefs-d'œuvre.

- Voyons, général, demande Mme Glabisot en étendant sa main armée d'une brosse vers l'écran blanc d'une immense toile, comment concevez-vous la disposition des groupes ?

- Ma foi, madame, répond mon père en se levant, voici, à mon humble avis, la meilleure façon d'opérer : nous avons dix mètres de longueur sur six de haut ; nous accorderons six mètres à l'attaque et quatre mètres à la défense. Les six premiers seront occupés par les troupes allemandes, à raison de trois mètres et demi pour les vivants et deux mètres et demi pour les cadavres. Les quatre autres mètres seront consacrés à la reproduction de la ferme de la Chevrette et de ses défenseurs ; ne me mettez pas au premier plan, je vous en prie ; au fond de la toile, on apercevra les maisons de Nourhas...

- Parfait ! s'écrit Mme Glabisot. Voilà bien l'exposé clair et précis d'un soldat. Et quelle compréhension des nécessités artistiques !...

Jean siede ad un divano con il padre fra una moltitudine di oggetti che servono da modello per il soggetto militare dell'opera da eseguire. La signora Glabisot si prepara, con indosso abiti da uomo, e chiede al generale un'opinione sulla possibile disposizione degli elementi dell'opera. Maubart padre, malcelando la sua falsa modestia nell'abbordare l'argomento, indica con poche precise frasi la disposizione degli eserciti nel campo di battaglia, assegnando le percentuali di tela opportune alla rappresentazione dell'offensiva tedesca e della difesa francese. Una parcellizzazione in cui è molto eloquente la quantità dei tedeschi vivi, molto maggiore rispetto ai cadaveri, e occupante uno spazio della tela più ampio rispetto a quello da dedicare ai francesi e al luogo in cui questi ultimi sono sono arroccati. È evidente che l'idea del generale è di offrire la visione di una minoranza di forze, quella francese, che tuttavia, nel combattimento, riuscirà a respingere e piegare la potenza e la sovrabbondanza numerica degli aggressori. Una visione riguardo alla cui fondatezza

¹⁹⁸ EP, p.733.

storica, però, sia i personaggi coinvolti nella scena, che il lettore dell'*Épaulette*, nutrono forti dubbi.

Per tale motivo l'ironia lambisce le parole della pittrice, quando la donna riconosce a Maubart padre una visione estetica degna di essere apprezzata da un soldato quanto da un artista puro (*Voilà bien l'exposé clair et précis d'un soldat. Et quelle compréhension des nécessités artistiques !...*). Ma un senso ironico è latente in tutto il passaggio: basti pensare all'accumulazione di materiale militaresco presente nella stanza, che, insieme al trattamento affabulatorio del ricordo della battaglia da parte del generale, contribuisce a conferire un tono farsesco a tutto il brano.

Maubart ha un bagaglio di gesta belliche svolte presumibilmente, e solo presumibilmente eroiche. L'analisi che Jean svolgerà dell'opera, assumendo ironicamente panni del critico d'arte, è stabilita sulla sovrapposizione di due letture successive in cui è sono in oggetto sia l'efficacia plastica del quadro, sia la sua pregnanza retorica, che ne fa emergere l'alto dosaggio di contenuto fittizio.

Al primo sguardo di Jean¹⁹⁹:

L'œuvre de Mme Glabisot est de façon à réchauffer les plus froids. C'est un embrasement. Des flammes, de la fumée, des éclairs, des étincelles, la pourpre du soleil levant, l'écarlate des uniformes, le vermillon du sang, qui ruisselle, tout cela rougeoit, flamboie, hurle, grince, pétarde, éclate, vous enflamme les yeux, vous brûle les prunelles, vous cuit l'entendement et vous calcine. Le président, que son austérité dessèche, a couru un grand danger en regardant la toile si longtemps ; il aurait pu prendre feu. Quant à moi, en raison sans doute de mon esprit de contradiction, la vue du tableau ne m'a produit aucun échauffement ; juste le contraire. Je puis donc vous le dépeindre brièvement, mais avec toute l'impartialité qu'on attend vainement des critiques d'art..

Il rosso del fuoco. Il rosso del sangue. Il quadro potrebbe ferire la sensibilità degli astanti superando il limite della dimensione morale, per raggiungere, quasi, la sensazione fisica. L'elemento incendiario non lascia tregua all'osservatore, che può addirittura rischiare di esserne concretamente scottato. Jean prende atto di questa esplosione pittorica, riservandosi, tuttavia, l'esercizio di una distanza critica. Un'ulteriore ripresa dell'ecfrasi svela i motivi che animano tali perplessità²⁰⁰:

Des monceaux de cadavres allemands ; des Prussiens se cachant, suivant leur coutume, derrière des murs et des arbres et tirant à coup sûr, bien à l'abri (ce qui semble en contradiction avec le tas de cadavres, mais ça ne fait rien). Une poignée de Français dans un débrillé galant, la vieille fureur gauloise dans les yeux, se défendent avec une détermination peu commune. Mme Glabisot n'a point oublié notre vieil ami, le soldat dont un éclat d'obus

¹⁹⁹ EP, pp.751-752.

²⁰⁰ *Ibidem.*.

a brisé le fusil et qui regarde la scène, indifférent, les mains dans les poches ; et elle a même peint – audacieuse innovation – un blessé qui se tient le ventre, dans un coin, en portant un scapulaire à ses lèvres. Elle a représenté mon père dans une attitude de capitaine : le sabre à la main ; la moustache en crocs ; le jarret tendu, et la face éclairée du sourire du défi.

Dopo aver curiosamente notificato il proprio spirito di contraddizione, il narratore misura la fedeltà dell'operato di Mme Glabisot alle direttive di suo padre, ma il furore ancestrale che trapela dagli sguardi degli eredi delle popolazioni galliche (*Une poignée de Français dans un débraillé galant, la vieille fureur gauloise dans les yeux, se défendent*) diventa retorica iconografica, ed è liquidato in senso antifrastico, attraverso l'evocazione di un'estrinsecazione di sarcasmo (*se défendent avec une détermination peu commune*). Nella sua globalità, il quadro è una rappresentazione dell'eroismo nazionale e patriottico, ma nei termini di Jean diventa un'immagine patriottarda priva di incisività e in aperto contrasto con l'aspetto contagioso descritto con la prima osservazione.

L'opera di Mme Glabisot contiene la miscela equivoca di forze reattive e rivoluzionarie; è *anarchiste* ma rappresenta, sovrapponendo e confondendo i piani di questa distinzione, immagini di revanscismo: può apparire sia come la rappresentazione sfolgorante della vittoria velleitaria della Francia, sia come una parodia di tale velleità. Siamo ai prodromi del boulangismo, e la cronologia dell'*Épaulette* segue le implicazioni socio-culturali del momento. La concidenza completa dei due tipi di messaggio differenziati e opposti fra loro, rappresenta l'antifrasi e l'unificazione delle spinte sociali che in questa Francia vengono inglobate, fagocitate e di conseguenza neutralizzate, dalle frange populiste della politica reazionaria.

Un contesto inquietante, sconcertante, che il lavoro di Mme Glabisot restituisce alla sensibilità di chi può comprendere; di chi riesce a leggere tra le righe della rappresentazione paradossale dei contesti in via di realizzazione nella realtà di riferimento. Chi non possiede l'attrezzatura intellettuale adatta, come la patetica figura di presidente che viene folgorata dall'opera, percepisce solamente sgomento (*Le président, que son austérité dessèche, a couru un grand danger en regardant la toile si longtemps ; il aurait pu prendre feu*).

Mentre il riflesso del punto di vista costruito analitico costruito da Darien nell'intero episodio entra nella stessa *Defense de Nourhas* per condensare la coincidenza fra il proprio coinvolgimento nell'ambiente e contemporaneamente il proprio distacco: *Mme Glabisot n'a point oublié notre vieil ami, le soldat dont un*

éclat d'obus a brisé le fusil et qui regarde la scène, indifférent, les mains dans les poches; la figura di questo soldato appare irrealistica, non è coinvolta nel massacro poiché un motivo contestuale non lo consente (*le soldat dont un éclat d'obus a brisé le fusil*), ma il disordine totale dell'evento non è rappresentato verosimilmente, credibilmente, nella sua atteggiamento di indifferenza (*le soldat dont un éclat d'obus a brisé le fusil et qui regarde la scène, indifférent, les mains dans les poches*). L'immagine di questo soldato è strappata all'iconografia militarista per denunciare ermeneuticamente il dissenso nei confronti della scena in cui si trova. Questo militare è la negazione del militarismo francese di fine secolo; ma una negazione rappresentata da un'implosione di quel militarismo; da un rivolgimento autodistruttivo – come l'agire orrido, frenetico, del commilitone che giace ferito in una sezione di tela adiacente: *elle a même peint – audacieuse innovation – un blessé qui se tient le ventre, dans un coin, en portant un scapulaire à ses lèvres*.

Mme Glabisot dipinge quindi audaci eredi del furor gallico che negano e divorano il loro eroismo. Nella *Defense de Nourhas* è rappresentata una disintegrazione storicamente documentata; la falsità funzionale al potere costituito dello stesso racconto storico; lo smascheramento di tale falsità. La possibilità di disintegrare il potere di tale racconto.

La pioggia che chiude l'*Épaulette* scivolando sul ghigno monumentalizzato del generale Maubart è una variazione dell'elemento liquido del fuoco che lavora analiticamente sulla prima monumentalizzazione celebrativa del generale, costituita proprio dal quadro sulla *Defense de Nourhas*. Le rappresentazioni che consolidano il falso storico-istituzionale su cui si fonda il potere che il generale acquisisce progressivamente nel corso dell'*Épaulette*, sono osservate, delimitate, circoscritte, nel perimetro di un punto di vista – di uno sguardo antagonista – che ha coscienza della loro inconsistenza.

Nel romanzo di una delle possibili genealogie di questo sguardo antagonista – *Bas les cœurs !* – un altro dei *Jean* raccontati da Darien nella sua opera allena la propria capacità di leggere tra le righe delle rappresentazioni della storia nello spazio celebrativo dell'orgoglio nazionale del parco di Versailles. L'odio contro le fila nemiche inculcato dal mondo degli adulti nella coscienza del ragazzo²⁰¹ confluisce nella rappresentazione dei motivi che lo sostengono. Il discorso guerrafondaio è

²⁰¹ *Infra*, II 1.

solidificato nella monumentalizzazione delle sue presunte fondamenta – i motivi storico-aneddotici dell'orgoglio nazionale –, e circoscritto nella cornice del *topos* del giardino, che diviene spazio di osservazione e di scoperta della miseria e della decadenza dell'orgoglio nazionale²⁰²:

J'élève mon cœur. Je grimpe tous les matins sur un arbre de la butte de Picardie pour voir si je n'aperçois pas les Prussiens. Quand j'ai constaté l'absence de tout casque à pointe à l'horizon, je vais passer le reste de ma matinée dans le parc. Ce n'est pas bien drôle, le parc: avec ses allées montanes, ses balustrades, ses escaliers, ses vases, ses boulingrins, ses terrasses, il me fait l'effet d'une grande pièce montée. Mais j'ai l'espoir d'y rencontrer un camarade. Quand j'en dénicherai un, ça va encore. Quand je n'en trouve pas, par exemple, c'est un désastre. J'en suis réduit à examiner le parc dans ses moindres détails. C'est triste à mon âge, allez ! Ce fameux Le Nôtre était décidément au-dessous de tout comme jardinier.
[...]

Questo estratto è il cappello di una lunga descrizione della passeggiata del giovanissimo Jean Barbier nei luoghi del castello di Versailles che assume ancora le connotazioni dell'ecfrasi, considerando la struttura monumentale del parco in quanto capolavoro del leggendario giardiniere Le Nôtre, promosso nell'esercizio della memoria storica dagli insegnamenti del precettore di Jean²⁰³:

[...]
C'était le modèle des fils! dit M.Beaudrain qui m'a fait apprendre par cœur, dans les *Morceaux choisis*, une pièce où il est question de la piété filiale du planteur de buis.
- C'était le modèle des fils : aussi, ce fut un grand homme ! Il fut honoré de l'amitié du Roi Soleil. Voyez-vous, mon ami, pour arriver à quelque chose de bien, il faut avoir à un haut degré le sentiment de la famille.
[...]

È una cultura trasmessa per mezzo di *Morceaux choisis* ricuciti con la colla della chiacchiera finalizzata alla diffusione del rispetto per il potere costituito²⁰⁴. Il precettore Beaudrain (*beau drain*, conduttura di rifiuti, fogna utilizzata dallo sviluppo civile come grande opera pubblica²⁰⁵) denota la storia del giardiniere reale del Re Sole come *exemplum* di buona condotta del suddito e, dunque, di rispetto verso l'autorità (statale e familiare²⁰⁶). Ma le condizioni concrete di questo sacrario inducono l'astuzia infantile di Jean nel dubbio²⁰⁷:

²⁰² BLC, pp.235-237.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Infra*, I 4.1. L'ottica del sospetto di Jean Barbier agisce sulla forma «arlecchinesca» degli stesi supporti culturali aggrediti dalle modalità dell'antiromanzo.

²⁰⁵ *Infra*, II 4.

²⁰⁶ *Infra*, II 1. La coincidenza di prospettive dei prodotti culturali di diffusione dell'autorità solidarizza con la coincidenza esatta fra le strutture familiari, educative, istituzionali. L'innocenza dell'individuo appare invasa da questo movimento compatto e apparentemente impenetrabile di una *testudo* mortifera.

²⁰⁷ *Ibidem*.

[...]

M.Beaudrain doit me tromper.

Ah! les quinconces maussades, les urnes lugubres, les statues galeuses, les bronzes à écrouelles! Les hideaux tapis verts sur lesquels sanglotent les vieux arbres, les murs des terrasses tapissés d'un buis sale qui ressemble à du velour pisseux! Il y en a partout, du buis; on l'a mis en toutes les sauces, coupé à toutes les coupes; on l'a taillé en carrés, en triangles, en pains de sucre, en toupies, en pyramides.

C'est triste à faire pleurer. S'il y avait des fleurs, au moins, ce serait un peu plus gai: on pourrait se croire dans un cimetière. Mais on n'a point planté de fleurs. Pas de frivolité! On a préféré l'utile à l'agréable. On a mis de petits treillages au pied des plantations du modèle des fils et des jardiniers. Les chiens levaient la patte dessus.

[...]

Il bosso, il sempreverde, lavorato in forma di variazione geometrica lungo i viali, racchiude già in questo romanzo l'astrazione vincolante dell'essere che verrà ripresa nel ritratto di Urbain Randal. La variazione patetica delle forme artificiali conferite alla pianta (*on l'a mis en toutes les sauces, coupé à toutes les coupes; on l'a taillé en carrés, en triangles, en pains de sucre, en toupies, en pyramides*), comunica a Jean Barbier un effetto di tristezza (*C'est triste à faire pleurer; on pourrait se croire dans un cimetière; C'est triste à faire pleurer*), di vetustà (*les quinconces maussades, les urnes lugubres, les statues galeuses, les bronzes à écrouelles*), verso cui la prima reazione è fervida, sagace: *Les chiens levaient la patte dessus*. L'imperfetto di questa frase interrompe per un momento l'osservazione diretta dei viali per introdurre nella descrizione l'evocazione di un passato che collega la fantasia di Jean alla storia di questi bossi. I sempreverdi di questi viali raccontano da epoche l'intervento inappropriato dell'ingegno umano sulla loro forma naturale. Lo stesso istinto di creature non astratte dalla loro natura come i cani (cani certamente poco addomesticati) deve aver reagito, all'epoca della realizzazione del giardiniere reale, restituendo all'opera dell'ingegno umano l'equivalente del suo valore, adagiandosi sui bossi come su orinatori²⁰⁸.

L'atmosfera lugubre, tuttavia, è ineludibile. Non vi è nulla che possa ispirare sacralità (*S'il y avait des fleurs, au moins, ce serait un peu plus gai: on pourrait se croire dans un cimetière*). La dimensione vegetale, a cui il discorso narrativo di Jean Barbier conferisce valutazioni di ascendenza libertaria²⁰⁹, è piegata ovunque

²⁰⁸ Non sappiamo se l'età di Jean avrebbe permesso verosimilmente al ragazzo la ricercatezza adatta di letture legate a quest'immagine, ma non sarebbe da escludere, in questa frase, un ipotetico rimando di Darien a qualche pagina di Scarron in cui la cagnetta di casa è raffigurata mentre scompagina l'epistola dedicatela burlescamente dal poeta.

²⁰⁹ Altrove, in *Bas les cœurs!* (BLC, p.184), si verifica, in questo senso, il disappunto di Jean verso un progetto di intervento architettonico francamente kitsch su un giardino privato pensato dal padre: *Ça me paraît bête, tout simplement. On ferait bien mieux de conserver cette grande pelouse où l'on peut se rouler à son aise et faire des bonne parties de quilles*. [...]

dall'aspetto terrificante della pietra, sulla quale i bossi sembrano gemere (*les murs des terrasses tapissés d'un buis sale qui ressemble à du velour pisseux*), come gemono anche gli alberi, evocando la tortura del trattamento militare riservato ai soldati in punizione²¹⁰:

Il y a, du côté de l'allée où les marmousets prennent leur bain de pieds, quelque chose d'ignoble. C'est un parterre encadré par des rampes de marbre, lépreuses, moussues, pareilles à des croûtes de vieux fromage. Dans ce parterre, entre les bordures de buis – toujours – végètent de misérables arbustes gringalets, tout ronds, tondus à la malcontent, comme des caboches de soldats, et des ifs pitoyables, taillés en pointe – pointus à y empaler des mécréants. Je ne comprends pas qu'on puisse arranger de cette façon des végétaux qui ne vous ont rien fait. Ils ont l'air d'être au supplice, ces arbres. J'en ai vu qui leur ressemblaient, dans une boîte champêtre, en sapin, qu'on m'avait donné dans le temps pour les étrennes : ils avaient un feuillage en copeaux et au pied, en guise de racines, une petite rondelle de bois ; ils n'étaient pas aussi vilains que ceux-là et ils sentaient bon la colle et la peinture, au moins. [...]

La vegetazione subisce il supplizio (*Ils ont l'air d'être au supplice, ces arbres*). Il parco è un «giardino del supplizio» in cui il fulgore dell'energia nazionale ereditata dal passato implode su se stesso, come il furore ancestrale della *Defense de Nourhas* dipinto nell'*Épaulette* da Mme Glabisot. L'*exemplum* della storia regredisce in rappresentazione dei «luoghi comuni» di un ulteriore passato (*Dans ce parterre, entre les bordures de buis – toujours – végètent de misérables arbustes gringalets, tout ronds, tondus à la malcontent, comme des caboches de soldats, et des ifs pitoyables, taillés en pointe – pointus à y empaler des mécréants*) che rappresenta l'ottenebramento della ragione ; la repressione del bisogno di conoscenza ; le torture dell'Inquisizione (*des ifs pitoyables, taillés en pointe – pointus à y empaler des mécréants*).

Il valore atemporale del marmo che fissa nella proiezione dell'eternità la memoria storica, slitta in una rappresentazione della miseria, dello squallore, in cui le strutture architettoniche del parco, ridotte nell'immagine di vecchie croste di formaggio, evocano l'equipaggiamento dei poveri del romanzo picaresco (*rampes de marbre, lépreuses, moussues, pareilles à des croûtes de vieux fromage*).

Mentre Jean attraversa questo luogo angoscioso, percepisce l'angustia che ghermisce l'essere. Ha l'impeto di allontanarsi. Sente il dettato interiore di non dilungarsi troppo nella commiserazione di questo quadro apocalittico²¹¹:

²¹⁰ BLC, pp.235-237.

²¹¹ *Ibidem*.

[...]

Je prends le pas de course lorsque je traverse ce parterre ; et je ne me retourne pas, même lorsque je suis arrivé au bout. Je sais que, si je me retournais, j'aurais devant moi le grand squelette du château avec ses hautes fenêtres à petits carreaux qui font l'effet d'énormes pièces de canevas dépiautées, où manquent la laine de la tapisserie, la vie des couleurs. Je vais, tristement, le long des charmilles qui montrent la trame des treillages. [...]

Si affretta ad abbandonare il sacrario nazionale che qualcuno ha ridotto in una moderna attualizzazione delle Sodoma e Gomorra bibliche (*et je ne me retourne pas*), senza voltarsi, per non ricevere l'ennesima visione mortificante del castello e con le inquadrature spigolose, vetuste, delle sue finestre (*hautes fenêtres à petits carreaux qui font l'effet d'énormes pièces de canevas dépiautées, où manquent la laine de la tapisserie, la vie des couleurs*).

L'intenzione di cercare qualche incontro amichevole, di rilassarsi, la ricerca del passatempo, il desiderio ludico che dapprima inducono il ragazzo nel giardino, subiscono, durante l'attraversamento di questi sentieri, l'impatto con una visione del *locus horribilis* in cui la tematica classica della bellezza della natura²¹² viene invertita per raccogliere molti degli elementi di raffigurazione angosciosa del condizionamento frequenti nella scrittura di Darien.

La fuga di Jean dal luogo, in ultima istanza, produce un effetto contrappuntistico sul tono lugubre che domina la scena e in cui il conforto della bellezza estetica, la vivacità dei colori, possono essere solamente evocati in quanto mancanza (*on n'a point planté de fleurs. Pas de frivolité!; manquent la laine de la tapisserie, la vie des couleurs*)²¹³:

[...] À travers les trous, j'aperçois de l'herbe qu'on n'a pas passé à la tondeuse, des mousses à l'alignement incorrect, des pâquerettes, des violettes, des coucous, des boutons d'or, qui poussent là tranquillement, sans règle, à la bonne franquette, comme si ce n'était pas défendu, pourtant. Ah ! si Le Nôtre vivait encore!...

La trama orrida ha delle smagliature. La pietra lugubre subisce, per una questione naturale di entropia, il logorìo della stessa vacuità che porta in sé. Fra i bossi tristi, Jean intravede i fiori che avrebbe desiderato trovare appena arrivato al parco. Con tocchi descrittivi dal sapore impressionistico (*des pâquerettes, des violettes, des coucous, des boutons d'or, qui poussent là tranquillement*) un minuscolo appezzamento di terreno che qualche giardiniere ha dimenticato di adattare allo stile del luogo, fiorisce nell'irregolarità, costituendo, pur con il respiro sereno che evoca,

²¹² Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), La Nuova Italia, Firenze, 1992, 2006.

²¹³ BLC, pp.235-236.

un al quadrato reiterato delle finestre del castello e alle geometrie artificiali imposte alla vegetazione dei viali.

A quel punto il pensiero di Jean è ravvivato di nuovo dall'ironia: *Ah ! si Le Nôtre vivait encore!*. Cosa farebbe Jean Barbier se potesse incontrare il giardiniere reale nell'improbabile condizione di risorto? Rivolgerebbe contro il personaggio storico le sue imprecazioni per lo stile con cui ha impostato il giardino di Versailles? O, al contrario, si limiterebbe a scrutare il *revenant* che va su tutte le furie per la decadenza in cui i francesi della Terza Repubblica hanno trascinato i valori nazionali instaurati durante la storia?

La monumentalizzazione del generale Maubart è esposta alla pioggia che conclude l'*Épaulette* per riunire gli effetti contrapposti di solidificazione e vaporizzazione dell'essere. La contrazione verso la sostanza rigida della cultura del potere è accompagnata dalla negazione che pure provoca. È così che già in *Bas les cœurs !* la tipizzazione delle visite al giardino di Versailles contiene sia l'inversione dei valori rappresentati dal complesso monumentale, sia l'occasione di superare il potere oppressivo di quelle immagini, trovata proprio nella loro contemplazione.

Nell'*Épaulette* Jean Maubart intraprende una vita in cui molti errori del padre sono ripetuti. Jean è condizionato dagli schemi irrigiditi a cui aderisce il padre. Fra questi schemi il romanzo adatta molti episodi alla carenza di affettività. Il generale Maubart brucia, con un matrimonio motivato in gran parte da opportunità finanziarie, la figura della madre di Jean. Il militare a cui viene innalzata una statua al termine del romanzo, vive nelle prime pagine, di fronte ai primi interrogativi del figlio, nell'oblio dell'ombra della moglie. Un'ombra che appare come figura evanescente nell'immaginazione di Jean e in un suo sogno ricorrente²¹⁴ :

[...] Ma grand-mère m'a dit que je devais ne jamais perdre la mémoire de ma mère, me la rappeler surtout quand je serais grand, lorsque j'aurai l'âge de me marier [...]

C'est bon. Je me souviendrai. Mais pour le moment, l'image de ma mère, telle que je l'ai connue, et telle que je la voyais, il y a quelques semaines à peine, s'efface malgré moi dans mon esprit ; c'est comme une enfant que je la vois, pas beaucoup plus grande que moi, en robe courte et avec ses cheveux dénoués ; et j'ai rêvé plus d'une fois de grandes parties que nous faisons ensemble ; elle m'est apparue, dans mon sommeil, comme une amie qui partageait mes jeux, comme ma sœur ; il y a beaucoup de choses que je sens confusément, que je ne m'explique pas à moi-même, et que je dirais à une sœur ; et que, peut-être , alors, je comprendrais.

²¹⁴ EP, p.633. Il protagonista, Jean Maubart, perde la madre da piccolo; il padre è un importante uomo militare, la cui statua alla fine del romanzo, verrà inaugurata, sotto la pioggia di fronte al figlio, ormai anche lui militare.

Questa trascrizione di materiale onirico è la seconda, nell'opera complessiva di Darien, rispetto al racconto dell'incubo di Jean Barbier contenuto in *Bas les cœurs*.²¹⁵ Questi testi estratti dai due diversi romanzi, sono caratterizzati dalla costante del soggetto che li produce e poi descrive. In entrambi i casi, un ragazzo molto giovane, meno che adolescente, orfano di madre (come Darien).

La variazione consiste nell'oggetto della rappresentazione; unico in tutta l'opera narrativa di Darien. Più che incontrare la madre, Jean Maubart la vede allo stato infantile, proprio come riesce ad immaginarla ancora sulla base della poca esperienza che conserva della sua compagna (*pas beaucoup plus grande que moi, en robe courte et avec ses cheveux dénoués*). La dimensione in cui avviene l'incontro con la madre è la dimensione del gioco (*elle m'est apparue, dans mon sommeil, comme une amie qui partageait mes jeux, comme ma sœur*), contigua all'espressione della libertà dal peso del condizionamento che sta iniziando, nel frattempo, tramite l'educazione del padre, ad esercitare le sue pressioni sullo sviluppo di Jean (*en robe courte et avec ses cheveux dénoués*). Il fantasma della madre appare nei termini di un rapporto fra pari (*je la vois, pas beaucoup plus grande que moi*), contro le spinte a diventare adulto imposte dall'autoritarismo del padre.

Rispetto alla figura del generale Maubart, la moglie (e madre di Jean) costituisce l'immagine di una vittima. Rispetto all'incubo di Jean Barbier, la madre di Jean Maubart appare negli stessi termini del ragazzo ghermito dalla voracità del nonno²¹⁶:

Je suis exténué, j'ai la tête en feu. Je m'endors d'un sommeil lourd. Je fais un rêve étrange, dans lequel je vois passer le paysan que les Prussiens escortaient – celui qu'on a fusillé, dans le pré ; j'assiste à son exécution; et, immédiatement après le bruit déchirant du feu de peloton, il me semble pendant longtemps, oh ! longtemps, entendre des cris affreux, des hurlements, un vacarme épouvantable... Puis, le bruit s'apaise... et je me vois, fuyant à Versailles, à travers le bois et poursuivi par mon grand-père qui, pour me saisir, étend des mains toutes rouges...

J'entends une clef grincer dans la serrure. Je me réveille en sursautant, terrifié, couvert de sueur. C'est Justine qui entre.

In entrambi i casi, i due fanciulli stanno vivendo l'atmosfera di rancore contro i prussiani diffusa dalla stampa e dall'opinione pubblica durante il conflitto del 1870-1871. Entrambi i ragazzi, mentre si svolge la guerra, stanno abbandonando l'età infantile per approdare alle rispettive forme di presa di coscienza personale e politica.

²¹⁵ *Infra*, II 1.

²¹⁶ BLC, p.285.

A partire da questo confronto, la voracità del nonno di Barbier è accumulata alle serie di immagini del carattere di prevaricazione selvaggia della classe birghese che slitta attraverso le sue forme di pari passo con le immagini solidificanti del militarismo del generale Maubart. Nel parallelismo di questi tragitti dell'immaginario si inseriscono le figure contigue che abbiamo osservato fra gli estratti del *Voleur*.

Dall'altra parte di queste gabbie dell'innocenza, dello stato di natura, delle evocazioni di libertà primigenia, slittano fra le designazioni della vittima – del maltrattato, del torturato, dell'emarginato, del diseredato, del derubato – le rappresentazioni che subiscono la voracità designata dai personaggi che attualizzano i processi di disumanizzazione.

Entrambi i due raggruppamenti di immagini, sono attraversati sia dalle forme di solidificazione contigue alla riduzione della figura dell'essere umano alla condizione minerale (passando da stadi di contiguità con forme di vegetalizzazione), sia alla condizione acquatica contigua alla vaporizzazione. L'irrigidimento bronzeo del generale Maubart, corrisponde, in *Biribi*, alla contrazione cadaverica del corpo dei detenuti che muoiono sotto il regime di tortura²¹⁷:

[...] Je me penche à mon tour, anxieux, et un cri d'horreur m'échappe aussi. Ce qu'enveloppent les couvrepieds c'est un cadavre. La tête amaigrie, aux joues creuses, au teint plombé, est collée dans un angle du tombeau et de cette face livide, affreusement contractée, aux yeux ouverts encore dans lesquels est restée figée l'expression d'une rage atroce, aux mâchoires fortement serrées l'une contre l'autre, se dégage une impression de souffrance épouvantable tête, je l'ai reconnue, Queslier aussi. C'est celle de Barnoux.

Jean Froissard scopre con altri camerati il corpo di Barnoux²¹⁸. L'incisione della rabbia stringe i resti secchi del viso di questo ragazzo nel sigillo di una sofferenza inenarrabile. Le mascelle contratte, l'esito tragico degli antagonismi grotteschi che dopo qualche anno Georges Randal avrebbe trovato nel volto di Issacar. Gli occhi spalancati nel terrore sono la conseguenza drammatica dello sguardo di sfida della statua di generale che ai margini estremi dell'opera narrativa continua a deriderli, in compagnia della spigolosità irritante degli accenti circonflessi di Urbain Randal.

Il *corpus* romanzesco di Darien appare da questi raffronti come un singolo blocco in cui le anime decadute dell'essere svolgono emblematicamente i ruoli eterni dei rapporti sociali di prevaricazione di fronte allo sbigottimento del narratore, a cui

²¹⁷ BRB, p.118.

²¹⁸ Barnoux è uno dei due ragazzi che dibattevano sul valore della letteratura di Flaubert (*Flaubert se trompait*).

l'assenza sconfinata di scrupoli che l'uomo può concepire non concede contegno. (La statua del generale Maubart irride le vittime di *Biribi*. Irride il popolo²¹⁹).

Sui volti dei deportati, intanto, la rabbia è soffocata da una spossatezza pervasiva, ripetitiva: *La tête amaigrie, aux joues creuses, au teint plombé, est collée dans un angle du tombeau et de cette face livide, affreusement contractée*. Tinte di morte. Vitalismo massacrato. I colori molteplici dei fiori agognati da Jean Barbier ai piedi della rappresentazione mortifera del castello di Versailles, appassiscono nel pallore.

Verso gli ultimi di *Biribi*, Jean Froissard, poi, descrive i momenti della morte di un altro deportato, il cui nome è Palet (*pâle*, e dunque: *blême, hâve, livide*). Ma questo momento coincide con una polarizzazione differente, inattesa della continuità discorsiva di Darien sulle condizioni delle vittime.

Il discorso di Jean Froissard, in questa occasione, registra tre modalità retoriche di celebrare il rito funebre del soldato, contrapponendo ognuna alle altre. La sequenza alterna innanzitutto la stupidità dell'epitaffio recitato con malcelato disprezzo da un sotto-ufficiale, al sentimento di compassione delle meditazioni di Froissard²²⁰:

Lecreux déplie sa feuille de papier et commence :

- Cher camarade, c'est avec un bien vif regret que nous te conduisons aujourd'hui au camp du repos. Moissonné à la fleur de l'âge, comme une plante à peine éclos, tu as eu au moins, pour consoler tes derniers moments, le secours des sentiments religieux que garde dans son cœur tout Français digne de ce nom. Tombé au champ d'honneur, sur cette terre de Tunisie que tu as contribué à donner à la patrie, ta place est marquée dans le Panthéon de tous ces héros inconnus qui n'ont point de monument. Ton pays, ta famille, doivent être fiers de toi. Et pourquoi obscurcirait-elle ses vêtements, ta famille, en apprenant que tu as succombé en tenant haut et ferme le drapeau de la France, ce drapeau qui... religion – patrie – honneur – drapeau – famille...

Il discorso di Lecreux è ridotto ai minimi termini delle sue categorie ovvie, con le parole *religion, patrie, honneur, drapeau, famille*, giustapposte sullo sfondo dei punti di sospensione che connotano tutto il brano come un rumore di fondo che il narratore non riesce a seguire nella sua interezza. Un rumore fine a se stesso, circolare, composto da elementi che nella ripetizione banale (*ce **drapeau** qui... religion – patrie – honneur – **drapeau** – famille...*) perdono tutto il loro significato morale di simboli o valori. La parola altisonante del rappresentante delle gerarchie militari è rimpiazzata immediatamente dal dolore represso interiormente da Jean Froissard²²¹:

²¹⁹ D'altra parte, irride anche il proprio destino, segnato dalla svalutazione sistematica degli affetti.

²²⁰ BRB, pp.91-92.

²²¹ *Ibidem*.

Ah! pauvre soldat, toi qui es mort en appelant ta mère, toi qui, dans ton délire, avais en ton œil terne la vision de ta chaumière, tu vas dormir là, rongé, à vingt-trois ans, par les vers de cette terre sur laquelle tu as tant pâti, sur laquelle tu es mort, seul, abandonné de tous, sans personne pour calmer tes ultimes angoisses, sans d'autre main pour te fermer les yeux que la main brutale d'un infirmier qui t'engueulait, la nuit, quand tes cris désespérés venaient troubler son sommeil. Ah! je sais bien, moi, pourquoi ta maladie est devenue incurable. Je sais bien, mieux que le médecin qui a disséqué ton corps amaigri, pourquoi tu es couché dans la tombe. Et je te plains, va, pauvre victime, de tout mon cœur, comme je plains ta mère qui t'attends peut-être en comptant les jours, et qui va recevoir, sec et lugubre, un procès-verbal de décès...

Avviene uno spostamento su toni innanzitutto sobri, sinceramente pietosi, ma soprattutto disperati (*en ton œil terne la vision de ta chaumière; je plains ta mère qui t'attends peut-être en comptant les jours, et qui va recevoir, sec et lugubre, un procès-verbal de décès*).

L'immagine neutra dell'eroe è sostituita da indicazioni personali (ventitré anni; *la main brutale d'un infirmier qui t'engueulait, la nuit, quand tes cris désespérés venaient troubler son sommeil*); il pensiero della famiglia e del suolo patrio, dalla capanna della reclusione e della tortura (*en ton œil terne la vision de ta chaumière*) e dalla definizione corretta della situazione: *pauvre victime*. Il perché non è l'onore di lavorare per la patria, ma l'abdicazione forzata di fronte alla tortura di una classe dirigente che sfrutta le spedizioni coloniali per il proprio tornaconto.

L'anafora del «*Je sais bien*» sottolinea il contrasto con la motivazione ufficiale. La verità contro la contraffazione delle colpe reali. Ed il ribadire che è in questo discorso la verità. E la preghiera di consolazione sincera. La vera *pietas*.

Su tutto, il *toi* a cui i due epitaffi sono rivolti, viene sottratto all'ironia offensiva, crudele e irritante di Lecreux, dalla sincerità del lamento di Froissard. Il rapporto è diretto: *je te plains*, come dire *sono io a piangere per te*.

Ma poi, il pensiero appena svolto subisce uno stravolgimento²²²:

Eh bien! Non, je ne te plains pas, toi, cadavre! Eh bien! Non, je ne te plains pas, toi, la mère! Je ne vous plains pas, entendez-vous? pas plus que je ne plains les fils que tuent les buveurs de sang, pas plus que je ne plains les mères qui pleurent ceux qu'elles ont envoyés à la mort. Ah! vieilles folles de femmes qui enfantez dans la douleur pour livrer le fruit de vos entrailles au Minotaure qui les mange, vous ne savez pas que les louves se font massacrer plutôt que d'abandonner leurs louveteaux et qu'il y a des bêtes qui crèvent, quand on leur enlève leur petits? Vous ne comprenez donc pas qu'il vaudrait **mieux déchirer vos fils de vos propres mains**, si vous n'avez pas eu le bonheur d'être stériles, **que de les élever jusqu'à vingt et un ans pour les jeter dans les griffes de ceux qui veulent en faire de la**

²²² *Ibidem*. In questo caso applico alcuni neretti e sottolineature per evidenziare gli elementi di interesse nella quantità di testo più elevata rispetto agli altri due estratti di questo confronto.

chair à canon? Vous n'avez plus d'ongles au bout des doigts pour défendre vos enfants? Vous n'avez donc plus de dents pour mordre les mains des sacrificateurs maudits qui viennent vous les voler?... Ah! **vous vous laissez faire! Ah! vous ne résistez pas! Et vous voulez qu'on ait pitié de vous, au jour sombre de la catastrophe, quand les os de vos enfants, tombés sur une terre lointaine, sont rongés par les hyènes** et blanchissent au soleil dans les cimetières abandonnés? Vous voulez qu'on vous plaigne et qu'on vénère vos larmes?... Eh bien! moi, je n'aurai pas de commisération pour vos douleurs et vos sanglots me laisseront froid. Car je sais que ce n'est pas avec des pleurs que vous attendrirez l'idole qui vous réclame le sang de vos fils, car je sais que vous souffrirez avec angoisse tant que vous ne l'aurez pas jetée à terre, de vos mains de femmes, tant que vous n'aurez pas déchiré le masque bariolé derrière lequel se cache sa face hideuse. Et si tu ne me crois pas, toi, la mère que le cadavre qui est couché là a appelée pendant trois nuits, viens ici. Parle-lui tout bas; écoute ce qu'il répondra à ton cœur, si ton cœur sait le comprendre. Et tu verras s'il ne lui dit pas que c'est toi qu'il doit sa mort et que c'est à ce qui l'a tué que s'adressait ici, sur sa tombe, comme un soufflet ironiquement macabre donné à ta faiblesse, le panegyrique d'un idiot...

Il ragionamento interviene sul discorso guidato dai sentimenti. Le parole di conforto necessarie per il viatico ultraterreno dell'anima di Palet aprono il varco ad una condensazione di rabbia che si aggiunge alla quantità già raccolta in seno al romanzo.

La negazione (*Eh bien! non*) ribalta le frasi pietose ed è subito impostato il ripensamento. Il tono del pianto viene stravolto come se il narratore non riuscisse ad accettarne le implicazioni profondamente religiose. Avviene il distacco nei confronti della solidarietà per il ragazzo morto. L'ottica nei suoi confronti cambia di nuovo: da eroe (discorso di Lecreux), a vittima (primo lamento di Froissard), Palet è contemplato adesso come cadavere; ed il lamento di Froissard diventa grido (interiore, ma grido) di rabbia, rasentando la bestemmia, nella misura in cui Froissard non immagina più la madre del ragazzo nell'atteggiamento luttuoso dell'attesa vana di un figlio perduto (*je plains ta mère qui t'attends peut-être en comptant les jours*), bensì nei termini dissacranti della donna che dà alla luce una creatura come «frutto di dolore» (*enfantez dans la douleur pour livrer le fruit de vos entrailles au Minotaure*²²³) per la sopravvivenza e la sussistenza di moloc che agiscono al di fuori di ogni controllo.

L'attesa della madre diventa una sorta di posa, statuaria e coerente con la monumentalità della preghiera di regime dei gerarchi militari; e colpita, nella sua staticità, dallo scatto furioso del deportato rimasto in vita, che continua a subire la violenza del reale. La figura del minotauro può condensare sia l'immagine della divinità suscitata dalle parole di Froissard, lugubre e blasfema come le raffigurazioni

²²³ Il brano richiama evidentemente il «frutto del tuo seno» dell'Ave Maria cristiano, ma anche la «valle di lacrime» del *Salve Regina*.

dell'Urano divoratore di figli o le danze macabre della memoria pitturale occidentale; sia l'operato violento della struttura militare, confortato dal sostegno dei rappresentanti della religione.

Il brano evoca uno scontro irrisolto fra la persistenza del «vecchio», desueto, decrepito *modus vivendi* della prevaricazione sociale, e lo sforzo della vitalità, del presente. Uno sforzo inumano quanto lo è il moloc - il «divino» arcaico, fundamentalmente inattuale sebbene attivo - da combattere.

Interviene il bestiario ad evidenziare per contrasto il carattere disumano che la figura materna assume: *les louves se font massacrer plutôt que d'abandonner leurs louveteaux*.

Il gergo dissacrante del grido interiore di Froissard è in realtà lo smascheramento dell'azione dissacrante compiuta dagli stessi organi sociali che si pongono come guardiani dei valori e della sacralità. L'agire e il linguaggio delle istituzioni, sono affrontati con i significati che li sottendono. La retorica è affrontata con un doppio stravolgimento retorico, in cui la pietà per Palet, in fondo, è dissimulata da un richiamo interiore all'ordine, all'analisi dei fatti, all'autocontrollo: *mieux déchirer vos fils de vos propres mains, si vous n'avez pas eu le bonheur d'être stériles, que de les élever jusqu'à vingt et un ans pour les jeter dans les griffes de ceux qui veulent en faire de la chair à canon*. Il paradosso invade lo spazio testuale della pietà, della lacrima. Il grido che Palet non può più esprimere, è urlato da Froissard.

Nella stratificazione di questi rivolgimenti retorici alla circolarità beffarda del vuoto recitato da Lecreux (letteralmente: *le creux*), il lamento dapprima proferito da Froissard, e successivamente trasformato in grido, assume, in questo ultimo epitaffio, la forma definitiva di una salmodia. La ripetizione fine a se stessa di Lecreux (*drapeau qui... religion – patrie – honneur – drapeau – famille*) è sovrastata dalle stereoscopie di Froissard – *je sais, ton cœur, si ton cœur sait*. Ruminazioni della presa di coscienza in atto che mostrano il volto del moloc, la cui presenza è sempre ridefinita negli slittamenti del significante: *Minotaure > idole > masque bariolé*.

Ritorna l'immagine del mendicante di Le Kef che canta accompagnandosi col tamburo²²⁴. Quel canto grezzo è seguito, a questo punto del romanzo, da un canto di rivolta e di coscienza. All'affastellamento delle parole dell'epitaffio di Lecreux, sopravviene il dipanarsi dell'analisi. L'anafora della vacuità diventa mezzo di smascheramento dell'ovvio per trasformarne la tragica banalità in elemento di presa

²²⁴ Infra, I 1.

di coscienza. Froissard comprende il senso della morte di Palet (e di Barnoux; e con ciò, della propria stessa condizione) proprio grazie alla scoperta dei contenuti dissimulati dalla superficialità di Lecreux. La retorica e la dizione di regime sono rivoltati in retorica e dizione del dissenso.

II 3.

La riflessione metapolitica di Georges Randal

Nel *Voleur* i brani riconducibili a forme di autoanalisi dell'autore, compiute attraverso le trasposizioni della propria conflittualità soggettiva nel quadro immaginario del personaggio Georges Randal, coesistono con un'analisi delle teorie rivoluzionarie che informano le lotte sociali di fine secolo, investendo il discorso narrativo di una tonalità metapolitica attraverso cui si compie un'autentica autoanalisi della rivoluzione. Randal, il cui nome non possiede solamente un'assonanza con la palatale sonoralità e la vibrante dello pseudonimo *Darien*, ma anche un richiamo in rima alla propaganda di fatto di Duval²²⁵, assume il ruolo di osservatore e analista dell'area politica verso cui l'esperienza della prima maturità lo ha indirizzato, e svolge esercizi di autocritica ideologica da cui scaturisce una visione marcatamente consapevole di limiti e possibilità effettivi della lotta contro l'organizzazione borghese dello Stato.

La *mise en abyme* dell'enunciazione, declinata in *mise en abyme* del lavoro²²⁶, procura a Darien la possibilità di compiere un atto di auto-riflessione nei giochi di specchi fra sé e il testo. E si accompagna a procedimenti di confronto fra il personaggio principale del romanzo ed alcuni comprimari, da cui la coscienza di Randal prende le mosse per operare una modificazione ideologica più profonda rispetto alle prime tappe del suo percorso esistenziale. I capitoli centrali del *Voleur*, in modo specifico, sfiorano in diverse occasioni il confronto per analogia che, secondo Dällenbach²²⁷, pone le basi, sul piano del personaggio, per argomentazioni fondate sull'analogia e sull'esercizio dell'*exemplum*, e che Randal effettivamente adopera per ottenere dalle proprie meditazioni una distinzione netta fra la qualità

²²⁵ Bosc, D., *Georges Darien*, Sulliver, Aix-en-Provence, 1996., p.29: «Duval, Randal. Jusqu'à dans son nom, le héros du Voleur témoigne de ses origines, de la source dont a jailli ce rêve démesuré».

²²⁶ *Infra*, I 3.

²²⁷ Dällenbach, L., *Op.cit.*, pp.107-108.

della rivolta personale e le neutralizzazioni ideologiche delle spinte sociali di rinnovamento, costituite dagli apparati forti della sinistra storica.

A partire dall'undicesimo capitolo si compie effettivamente una rottura (*brisure*) che secondo Pierre Masson implica un cambiamento di rotta nella stessa portata del *Voleur*, che da una parvenza originaria di romanzo a tesi – in cui sono esposte le ragioni del coinvolgimento di un ragazzo molto sfortunato nell'ambito clandestino dell'antagonismo sociale –, muta in romanzo di avventura – in cui l'adesione politica alle appropriazioni degli anarchici svanisce in pratica del furto a scopo essenzialmente individualista e priva di motivazioni forti²²⁸ sul piano dell'impegno sociale²²⁹:

Alors c'est cela, le spectre rouge; c'est cela, le monstre qui doit dévorer la Société capitaliste!

L'esclamazione apre il capitolo XIII, ed è collocata in una posizione cruciale del contesto. Costituisce il seguito di due capitoli (XI e XII) in cui Randal trascrive un resoconto del confronto politico con gli ambienti politici del socialismo scientifico e degli anarchici esiliati a Londra al tempo delle leggi scellerate; e introduce la narrazione del percorso di vita di Cannonier, un ladro professionista deportato nella colonia penale della Cayenna per il suo coinvolgimento in situazioni cospirazioniste. Se i due capitoli impostati sul confronto con i metodi rivoluzionari dell'epoca rappresentano un giro di boa, nella vita di Georges Randal, dal punto di vista ideologico; la parte narrativa dedicata a Cannonier costituisce un rilancio dell'intreccio stesso, che abbandona i personaggi di ambito familiare della prima parte del romanzo, e con essi, momentaneamente, anche i rancori che muovono i primi crimini del protagonista, per popolarsi esclusivamente di professionisti del furto e della delazione, della prostituzione e dell'intrigo politico. In questa mutazione di quadro la riflessione di Randal è orientata e motivata dal raffronto con l'*exemplum* della vita di Cannonier, verso un individualismo di matrice stirneriana che rappresenterà, d'ora in poi, il cardine del pensiero di Darien.

Procedendo con ordine, nei capitoli XI e XII sono confrontati, come in uno specchio a due ante voltate l'una di fronte all'altra, gli assunti fondamentali dei due campi maggioritari di pensiero e azione politica della cultura di sinistra. Il

²²⁸ Masson, P., *Postface*, in Darien, G., *Le Voleur*, Seuil, Paris, 1994, pp.510-511.

²²⁹ VLR, p.446.

comunismo, chiamato ancora da Randal «socialismo scientifico» e l'anarchismo, sono tipizzati attraverso tratti essenziali che rivelano le loro condizioni nei contesti in cui pensiamo che Darien ne prenda conoscenza diretta.

Il narratore dichiara, così, nel capitolo XI, di aver approfondito, recentemente, la lettura di molti scritti marxisti, constatando le triste riduzione dell'insegnamento del *Capitale* a letteratura propagandistica di secondo ordine ²³⁰:

J'ai lu leur *littérature* – l'art d'accommoder les restes du *Capital*. On y tranche, règle, décide et dogmatise à plaisir... L'égoïsme naïf, l'ambition basse, la stupidité incurable et la jalousie la plus vile soulignent les phrases, semblent poisser les pages. Lit-on ça ? Presque plus, paraît-il. De tout ce qu'ont griffonné ces théoriciens de l'enrégimentation, il ne restera pas assez de papier, quand le moment sera venu, pour bourrer un fusil.

Materiale superfluo proprio dal punto di vista scientifico, poiché si basa su rimescolamenti delle tesi di partenza che hanno come obbiettivo concreto il recupero della quantità maggiore possibile di adesioni al programma politico, e come risultato, una fondamentale caduta nella chiacchiera dell'impulso primigenio alla rivolta di classe (*il ne restera pas assez de papier, quand le moment sera venu, pour bourrer un fusil*).

Gli anarchici non sono da meno, e Randal non risparmia loro nulla in quanto a notazioni di biasimo, che meritano tra l'altro, un'esposizione sensibilmente più accurata per via di una maggiore densità finzionale del testo rispetto al capitolo sul comunismo. Nel capitolo XII, sugli ambienti anarchici, sono raccolti in modo molto agile ed icastico due incontri londinesi con Balon e Talmasco, dietro cui l'apparato di note di Patrick Besnier per l'edizione «Folio» del *Voleur* del 1987, scorge le personalità di Auguste Hamon, psicologo anarchico che nel 1894 pubblica *Psychologie du militaire*, e Charles Malato, militante ed intellettuale di cui Stock pubblica nello stesso anno *De la Commune à l'anarchie*, e che nonostante una sostanziale simpatia – non sappiamo, ovviamente se autentica o dissimulata – nei confronti di Darien, verrà coinvolto da quest'ultimo in episodi di scontro diretto sia attraverso il dibattito giornalistico, sia a quanto pare, in autentiche risse, documentate dalle memorie dei commilitoni²³¹:

[...] Je suis très content d'être revenu à Londres. L'Anarchie est un peu persécutée en ce moment et ses grands hommes se sont réfugiés sur le sol britannique. Ces théoriciens, ces

²³⁰ VLR, p.439.

²³¹ VLR, p.441.

faiseurs de systèmes qui ont si souvent déjà, dans leurs diverses publications, tracé la voie de l'humanité, ont sûrement une vision nette des choses, la prescience de l'avenir ; ils connaissent le secret du Futur, et peut-être...

Mais pourquoi pas ? Pourquoi me refuseraient-ils le secours de leur expérience? Pourquoi ne voudraient-ils pas m'indiquer la route qu'il faut suivre ?

Del tutto superfluo, direi, la sottolineatura del robusto sfondo ironico del discorso di Randal. I pezzi da novanta dell'esilio londinese, assurgono, proprio per l'accumulo dell'esperienza di persecuzione politica, l'aura misticeggiante del profeta, tanto autorevole quanto relativa, se paragonata alle medesime velleità auto-sacralizzanti degli apostolici comunisti, che provvedono, proprio a tale scopo, a coltivare folte barbe de richiamo evangelico e di contenuto essenzialmente dottrinario e dogmatico (il capitolo gemello è intitolato, non a caso CHEVEUX, BARBES ET POSTICHES). Ognuno ha il suo metodo, basato sull'indagine personale che assume i toni della scientificità a tutti i costi. Balon è il profeta di una sorta di disobbedienza civile a sfondo gastro-libertario; vegetariano, auspica ad una salvifica frugalità dell'esistenza²³²:

Il n'a rien inventé, je l'accorde. Mais il vous présente les choses d'une façon tellement inattendue ! C'est presque l'histoire de l'œuf de Colomb. *Omne ex ovo*. Quel œuf !

Mentre l'altro, Talmasco, dal canto suo, fonda il proprio verbo nella sollecitazione del solidarismo fraternizzante esteso, possibilmente, a tutti gli ambiti della lotta sociale, mimando, ancora un volta, nella forma sostanziale dell'ecumenismo evangelico, gli stessi principi cattolici su cui è fondato l'edificio politico-sociale dell'egemonia borghese, ed urtando nettamente con l'individualismo che si fa sempre più strada nell'animo di Randal.

Non dimentichiamo che l'oggetto della nostra indagine non è la critica ideologica in sé del discorso narrativo-filosofico del protagonista-narratore del *Voleur*, bensì l'inserimento di queste operazioni di confronto nella dinamica più ampia del raffronto fra il personaggio e i simulacri di un articolato caleidoscopio che rappresenta le tendenze di pensiero e azione a livello politico ed esperienziale, della società contro cui Darien mette in atto la sua letteratura di contestazione.

Questo reticolo di incontri e scontri è difficilmente riducibile ad un'analisi sintetica. I personaggi coinvolti sono tanti e differenti, taluni ancorati alla referenza reale del romanzo a chiave, altri completamente inventati, se non presi in prestiti

²³² VLR, p.442.

dalla letteratura rocambolesca. La referenza storica agli avvenimenti della propaganda di fatto è alternata alla costruzione testuale di un articolato immaginario della rivolta, che a volte la ingloba. E molti comprimari del narratore si comportano come comparse teatrali, entrando ed uscendo, spesso a sorpresa dalle quinte dell'avventura romanzesca.

Ecco, ad esempio, che gli accostamenti ironici fra le varianti dell'ideologia socialista e la fede cristiana, sono innestati, come ancora non indicato, proprio dal prete che Randal incontra prima di terminare la scrittura delle sue memorie²³³: Lamargelle incontra il narratore per dividere i proventi di un colpo e illustrare un nuovo lavoro che comprenderà un soggiorno a Londra; ma i due finiscono per parlare di questioni ideologico-filosofiche, interrompendo subito lo scambio di informazioni professionali. L'incontro si trova proprio all'inizio del capitolo sul comunismo, ed il prete, ha la funzione di inoculare il dubbio su alcune opinioni assunte da Randal con un buon livello di condivisione²³⁴:

- Oui, dis-je en terminant, je souhaite le renversement d'un état social qui permet de pareilles horreurs, qui ne s'appuie que sur la prison et l'échafaud, et dans lequel sont possibles le vol et l'assassinat. Je sais qu'il y a des gens qui pensent comme moi, des révolutionnaires qui rêvent de balayer cet univers putréfié et de faire luire à l'horizon l'aube d'une ère nouvelle. Je veux me joindre à eux. Peut-être pourrais-je...

Si direbbe che il ragazzo è davvero convinto. Il suo frasario rivela una volontà di adesione solo apparentemente ineffabile. In effetti, la stessa composizione del turno di dialogo, del tutto a base di luoghi comuni dell'indottrinamento solidaristico, è già un segnale della debolezza di suo argomentare e del suo credere. I capitoli XI e XII, come abbiamo appena visto, determineranno un cambiamento radicale, ma le parole di Lamargelle, come sempre accade, delineano i confini, i paletti, di quest'esperienza di maturazione. Il prete risponde, anzi come dice Randal²³⁵:

L'abbé m'interrompt.

- Ecoutez-moi, dit-il. Autrefois, quand on était las et dégoûté du monde, on entrait au couvent; et, lorsqu'on avait du bon sens, on y restait. Aujourd'hui, quand on est las et dégoûté du monde, on entre dans la révolution, et, lorsqu'on est intelligent, on en sort. Faites ce que vous voudrez. Je n'empêcherai jamais personne d'agir à sa guise. Mais vous vous souviendrez sans doute de ce que je viens de vous dire.

²³³ *Infra*, 1.3.

²³⁴ VLR, p.438.

²³⁵ *Ibidem*.

Lamargelle pronuncia per Randal un «*in verità in verità vi dico*» che rimbalza verso un lettore atemporale. Il turno di dialogo di cui si appropria a causa della spinta sapienziale che le illusioni di Randal hanno appena provocato, concentra una morfologia contrastiva del percorso classico di isolamento dai mali del mondo. Viene evocato un tempo, non storicamente determinato, in cui l'isolamento dalla perversione sociale avviene tra i benefici, seppur costellati di rinuncie, delle mura del convento, e ad esso è, paradossalmente, contrapposto, nell'economia di un parallelismo, il tempo in cui il rifiuto contro il male sociale conduce molti giovani nei quadri della rivoluzione. Ma la copertura e il grande velo protettivo della Chiesa, non ha un contraltare nell'ambito della rivoluzione. Perché Lamargelle pronuncia queste parole?

La risposta è modulata in due riprese ripetitive alla fine dei due capitoli speculari in esame, oltre che segnata da ulteriori incontri. Dopo l'immersione nel socialismo scientifico (capitolo XI, che, lo ricordo, comprende quella sorta di cappello costituito dal dialogo con Lamargelle), Randal si imbatte casualmente (come spesso accade) con un operaio socialista, divorato dalla fatica del lavoro e dalla preoccupazione di mantenere la famiglia; poi, simmetricamente, alla fine dei sagaci dibattiti con i messia esiliati dell'anarchia, trova da qualche parte, per le strade di Londra, un vagabondo libertario, amante dell'alcol, disinteressato della famiglia che gli è capitato di mettere in piedi. È sera in entrambi i casi, e i due individui, isolati dai quadri dirigenziali di partito e di movimento, suggeriscono la medesima conclusione, quando richiamati sugli effetti della rivoluzione:

- Non, sûrement. Le gouvernement, si mauvais qu'il soit, se déciderait sans doute à faire quelques concessions aux misérables, par simple politique, s'il n'était pas harassé par les colporteurs des doctrines collectivistes ; et il serait plus solide encore qu'il ne l'est.

- A qui profite-t-elle donc, alors, cette propagande ?

Il a réfléchi un instant et m'a répondu :

- Au mouchard.²³⁶

- Non, sûrement. L'idée d'autorité a été battue en brèche sans aucun résultat. Un petit nombre d'individus ont cessé de croire à la divinité de l'État, mais les masses terrorisées se sont rapprochées de l'idole; de sorte que, tout compte fait, la puissance gouvernementale n'a été ni accrue ni diminuée.

- A qui profite-t-elle donc, alors, cette propagande ?

Il a réfléchi un instant et m'a répondu :

- Au mouchard²³⁷.

²³⁶ VLR, p.441.

²³⁷ VLR, p.447.

La cospirazione di Stato, le spie delle ale devianti del sistema, i *mouchards*. Chi trae beneficio dalla lotta rivoluzionaria sono loro. Appare la seguente configurazione dei rapporti di forza della politica: lo Stato utilizza le spinte emotive di massa della rivoluzione di matrice marxista per accostare le aspirazioni legittime su cui essa è fondata ad un'azione destabilizzante che ha come risultato la svalutazione dei possibili interventi di socializzazione; e la declinazione terroristica dell'antiautoritarismo libertario è utilizzata, sempre dallo stesso Stato ineffabile, per dimostrare quanto la pericolosità della ribellione in realtà tocchi proprio gli strati più deboli della popolazione.

La cospirazione dei rivoluzionari risulta essere, dunque, funzionale al sistema. Ma a dirlo non è Randal, e nemmeno Darien, che sin dall'inizio delega con atteggiamento pilatesco il lavoro di indagine al narratore fittizio. Ad ottenere queste conclusioni è il dibattito. La riflessione del narratore è stata filtrata dalla plurivocità delle esperienze, e può procedere ulteriormente nel suo dispiegamento attraverso il romanzo, con una visione aggiornata e sgombra da illusioni.

Ed ecco, dunque, di quale fibra è fatto lo spettro rosso che divorerebbe l'ingiustizia. Della stessa fibra dei delatori che si imboscano nelle organizzazioni rivoluzionarie per indurre i militanti all'atto violento e, fondamentale, autodistruttivo. Riassumendo, se tale è l'effetto della propaganda rivoluzionaria, le cause di questa decadenza delle possibilità di rivendicazione e di esercizio della libertà sono individuate da Randal come emerge dalla nostra analisi, nell'eccesso di teorizzazione da cui è caratterizzato il lavoro intellettuale, e nell'estensione dogmatica dei prodotti di pensiero che emergono dai simposi delle menti che guidano la rivoluzione. Viene implicato un doppio distacco, nei confronti della sofferenza reale di chi vive nella povertà, e della partecipazione degli emarginati al discorso rivoluzionario. Secondo l'indagine di Randal induce a pensare che la fase conclusiva dei processi di reclutamento delle masse indigenti non conducono altrove che all'isolamento degli stessi esclusi dal dibattito politico.

La rottura del *Voleur* nei confronti della propria portata iniziale di romanzo a tesi, comporta dunque una rottura del pensiero rivoluzionario stesso nei confronti dei propri vuoti di senso. Il discorso rivoluzionario, definito come è dal dibattito dei capitoli XI e XII del romanzo di Darien, risulta essere un discorso circolare, che gira a vuoto. L'esercizio del vegetarianesimo è sufficiente, secondo Balon, al

compimento di un cambio epocale delle condizioni sociali di ingiustizia: sarà di esempio a chi desidera adattarvisi, e la sua diffusione cambierà il mondo; credere alla fratellanza universale, per Talmasco, è la base della cambiamento sociale, ma il pensiero politico del profeta libertario non va oltre. Direi, anzi, che non compie per nulla il gesto di *andare* da qualche parte. È lì, nel suo studio londinese, e riceve le visite di chi vuole ascoltarlo. Randal va da lui per ascoltare, ma Talmasco non si muove, il suo pensiero non ha direzione.

Il rimedio di Randal consiste nel libero esercizio della critica spassionata. La sua adesione già inizialmente abbastanza superficiale alla rivoluzione, viene definitivamente messa in dubbio dall'intervento della saggezza di Lamargelle. Avviene una rottura verso il consenso acritico del narratore del *Voleur* nei confronti di un ideale che, così assunto, è trincerato nella sua autosufficienza. Una rottura seguita da indagini, dibattiti, incontri. Movimento di idee. Il pensiero rivoluzionario viene ripensato, criticato dal suo interno. Randal non parla della rivoluzione, descrivendo essa come oggetto, e cristallizzando la sua fenomenologia in linguaggio denotativo, come in una parafrasi che rimane chiusa in un dizionario, ma aderisce al pensiero rivoluzionario provocando una riflessione di quel pensiero nei confronti di se stesso²³⁸. La narrazione del *Voleur* è, dunque, attraversata, nei campioni testuali in esame, da una corrente discorsiva di taglio «metapolitico», parallela e in qualche modo funzionale, allo svolgimento di un romanzo che implica la critica di sé, attraverso la voce di un narratore che sta realizzando una maturazione esistenziale in senso autocritico. Nella sua *Metapolitica*, del resto, Alain Badiou, costruisce la definizione del discorso metapolitico proprio attraverso la congiunzione delle due fasi di ritorno del pensiero politico su di sé, attraverso una rottura nei confronti della propria esperienza trascorsa ed attuale dei militanti stessi²³⁹.

Tornando al livello finzionale del *Voleur*, dal punto di vista dei raffronti fra la soggettività del narratore e i suoi *exempla* di riferimento, avviene, a partire dai capitoli XIII e XIV fino al capitolo XVIII, l'incontro con Cannonier, fra la città immaginaria di Malenvers – di cui Randal parla in uno dei brani capitali dell'antidescrittivismo narrativo di Darien²⁴⁰ - e Bruxelles - che costituisce, con

²³⁸ Badiou, A., *Abrégé de Métapolitique*, Seuil, Paris, 1998 ; *Metapolitica*, Napoli, Cronopio, 2001, p.44.

²³⁹ *Op.cit.*, p.24: «Ogni resistenza rappresenta una rottura con ciò che è. E ogni rottura comincia, per chi vi si impegna, con una rottura con se stessi ».

²⁴⁰ *Infra*, I.I.

Londra, uno di poli logistici abituali del lavoro di Randal, oltre che evocare sempre i luoghi di esilio degli anarchici fuorilegge in territorio francese.

Cannonier incarna meglio di tutti gli altri personaggi dell'intera opera narrativa di Darien, il modello del anarchico votato alla propaganda di fatto e alla pratica strategica del crimine filosoficamente fondato. Si trova in Belgio dopo l'evasione dal carcere della Cayenna, con in mente il progetto di recuperare il rapporto con la figlia Hélène, nata dall'amore con la giovane governante della ricca famiglia di un procuratore della Repubblica, M. de Bois-Créault. La madre di Hélène muore quando lei è molto piccola. Cresce pensando che anche il padre, già condotto al confino, sia morto. I Bois-Créault scelgono di allevarla come una figlia; ma allo scopo, non appena la maturazione della fase adolescenziale lo renda possibile, di «vendere» la ragazza in un matrimonio di convenienza con un vecchio beneficiario di alte cariche politiche.

Randal si confronta, a questo punto, con due figure cruciali: da un lato il militante puro, la cui azione si colloca al di fuori di ogni compromesso sociale e politico; da un lato, Hélène, la figlia di quest'uomo, che nutre dentro sé un progetto di vendetta contro i suoi corruttori. Del resto, le scene più dense si svolgono nelle stanze dell'abergo in cui è ambientato il ritrovamento del manoscritto di Randal da parte di Darien. Si direbbe che queste fasi della narrazione rappresentino il nodo che riunisce le linee guida del romanzo. Dopo i dialoghi con Cannonier e la figlia, Randal ritroverà la cugina Charlotte, con cui ha concepito una bambina all'inizio del romanzo. Anche la figlia di Randal si chiama Hélène, ma muore quando è ancora in fasce per una malattia che i genitori, senza disponibilità finanziaria, non riescono ad affrontare.

La situazione dell'esercizio di paternità difficile, quasi impossibile pone Cannonier e Randal su un piano speculare. Anche i rapporti di amore con le madri delle due Hélène sono destinati all'interruzione: la moglie di Cannonier muore precocemente, e Charlotte non riuscirà a sostenere il livello di rischio della vita di Randal. La precarietà di queste situazioni provoca la morte dell'innocenza: perduta dalla figlia di Cannonier quando dovrebbe godere ancora della freschezza della sua età; quasi proibita dal destino alla figlia di Randal.

Ma il destino è solo un volto fittizio di chi possiede le responsabilità reali. Cannonier e Randal scelgono una vita ai margini per via di un profondo rancore contro i quadri di potere della società. E proprio i garanti dell'ordine e del buon

senso borghese non cessano mai di provocare, più o meno indirettamente, la loro rovina. Cannonier sarà infatti catturato e mandato di nuovo in Cayenna, per mezzo di un lavoro di spionaggio (lo stesso spionaggio individuato come male supremo della rivoluzione nei capitoli dichiaratamente «metapolitici») ; Randal non potrà chiamare un medico per la piccola Hélène poiché il suo denaro è custodito dal faccendiere Paternoster, che sfrutta il lavoro malavitoso senza rendere il giusto tornaconto.

L'entusiasmo che anima l'adesione della prima ora all'ideale rivoluzionario cede il passo, dunque, ad un'amarezza oscura, alimentata dal vuoto che si apre inesorabilmente nel terreno già instabile di queste vite²⁴¹ :

[...] Qu'y a-t-il donc, dans cet homme-là ? Que rêve-t-il, et quels sont, au juste, ses projets ? J'entrevois une combinaison grandiose et basse, chimérique et pratique, inspirée par la haine de l'iniquité et par la soif du butin, par le désir de la justice et la passion de la vengeance ; toutes les idées révolutionnaires placées sur un nouveau terrain ; la désagrégation de la Société sous le vent du scandale, sous la tempête des colères personnelles et des rancunes individuelles ; et l'hallali sans pitié sonné, non plus par la trompe de carnaval des principes, mais par le clairon des instincts, contre les exploiters mis un par un en face de leurs méfaits et rendus, enfin, responsables... Un rêve de Barbare, peut-être. Et pourtant...

Je songe au sort d'un ami de Roger-la-Honte, qui s'était introduit, il y a trois mois, dans la maison d'un bourgeois. Le bourgeois, qui l'a surpris la pince à la main, lui a brûlé la cervelle. On ne l'a point poursuivi. Il était dans son droit. Il était chez lui.

Où donc sont-ils chez eux, les pauvres ?...

Randal annota impressioni salienti su Cannonier. Troviamo l'elemento utoipistico del desiderio di rinnovamento della società ; l'impegno e la lotta ; la memoria del sangue versato dagli esclusi in rivolta. Troviamo però anche un moto di rabbia che rompe gli schemi classici della rivoluzione : la progettualità cede il posto alla concentrazione della rabbia che non prevede mediazione culturale ; è coltivata, piuttosto, una rabbia cruda, la cui linfa è l'energia che l'indolenza comprime. Il povero può ottenere la sua rivincita solamente con lo scatenamento dell'istinto, con l'esercizio della forza.

Per conto di Darien, Randal raggiunge la modulazione molteplice del mito della forza delle profezie apocalittiche di Léon Bloy, delle visioni belliciste di Barrès. Sembrerebbe che sia in atto uno slittamento ideologico vero destra. Ma anche se così fosse, si tratterebbe di una posizione radicale, confinante con la riluttanza di un individualismo anti-autoritario prima ancora che anti-aggregazionista. La stessa semantica del personaggio di Darien è caratterizzata da ribaltamenti sia nei confronti

²⁴¹ VLR, p.491.

dell'oltranzismo cattolico di Bloy, sia nella definizione di barbarismo, completamente opposta rispetto al sistema ideologico barrèsiano.²⁴²

Rimandando nell'ambito delle dinamiche della coscienza – politica ma non solo - di Georges Randal ²⁴³:

Ah ! oui, il doit croire à la force, cet homme qui voit ainsi toutes ses espérances brisées devant lui à l'heure même où il peut les transformer en actes, et qui a le courage de partir sans tourner la tête, l'œil sec, la bouche close. Et c'est à la mort qu'il va ; car c'est la mort, la mort lente, hideuse et bête, que cette relégation pour jamais dans les marécages de Cayenne. Mais il sait qu'il est inutile de s'indigner contre le sort et qu'il est lâche de gémir sur les débris des rêves. Le destin, qui est dur pour lui, pourra se montrer clément envers sa fille. Mais lui, qui ne peut plus rien pour elle, lui a donné en partant, par son silence même, la réponse à la question qu'elle lui posait tout à l'heure. Oui, il croit à la force. – Et elle y croira peut-être, elle aussi...

La riunione fra il narratore del *Voleur* e la famiglia Cannonier è interrotto da un'imboscata. Jean-François Cannonier è arrestato. Il destino e il determinismo della vita lo conducono al di là della stanza in cui si preparava un sodalizio di rivalsa. Lo spazio del dissenso della camera di albergo di Bruxelles, è intercettato dagli emissari dell'ordine costituito. Il sogno barbarico deve rientrare nella coscienza e sgomberare l'area intermedia della progettazione che coniuga pensiero e azione.

Rimane ad Hélène la singolare moralità di un testamento della forza. A Randal la conferma della direzione di pensiero che fino a quel punto era riuscito solamente ad intuire. Mentre Cannonier è riassorbito dalla violenta banalità del caso che i romanzi d'avventura traspongono riescono così bene ad immortalare ²⁴⁴:

[...] Par exemple, je ne m'attendais pas à te rencontrer à Malenvers. Le hasard est un grand maître. Ah ! j'ai bien ri, en moi-même quant je t'ai vu entrer ici et te cacher derrière le rideau; il n'y avait pas trois minutes que j'étais sous le lit.

Ho appena annotato le parole che descrivono il primo incontro di Randal con Cannonier. Avviene sul campo, in una scena del crimine, durante un colpo con l'aggravante dell'assassinio. I due all'inizio diffidano, quasi, l'uno dell'altro, pensandosi reciprocamente come spie. Poi il timore dell'imboscata cede il passo al buon umore del riconoscimento. Un buon umore ombroso, inquietante, suscettibile di scatti improvvisi verso la necessità dell'atto di rapina per la sopravvivenza, e ad una fondamentale amarezza per gli scherzi brutali del caso.

²⁴² Bosc, D., *Georges Darien*, pp.18-19, 140.

²⁴³ VLR, p.495-496.

²⁴⁴ VLR, p.472.

II 4.

Scandagliare i meandri. Versanti dell'antifrasi

Una costante che anima i personaggi principali di Darien è l'irregolarità della loro vita. L'intreccio possiede o implica una struttura identica in tutti i romanzi. Leggiamo ogni volta, nel testo dei primi capitoli o tra le righe, la storia dello slittamento dell'esperienza di un ragazzo, spesso molto giovane, da una vita integrata o semi-integrata nei circuiti educativi e familiari della società, verso l'esperienza del diseredato e dell'escluso²⁴⁵. Darien stesso indica questo momento focale (quasi un battesimo del fuoco) introducendo *Biribi*²⁴⁶:

[...] *J'ai mis en scène un homme, un soldat, expulsé, après quelques mois de séjour dans différents régiments, des rangs de l'armée régulière, et envoyé – sans jugement – aux Compagnies de Discipline.* [...]

La condizione di «paria» riassume attualizzazioni di una vita ai margini della società a cui i protagonisti dei romanzi e molti comprimari aderiscono spontaneamente, in seguito a processi di presa di coscienza dolorosi. Ne deriva una situazione più o meno transitoria attraverso cui può essere segnalata una rottura nei confronti del corpo sociale analoga ai modelli dell'emarginazione sociale²⁴⁷ o del *nomadismo*²⁴⁸, da cui scaturisce l'abbandono della città di origine (centro di civiltà ben determinato) e il legame frequente con forme di eversione sociale o estremismo ideologico; l'adesione a pratiche di rapina o banditismo; la contiguità con la tipologia selvaggia dell'immaginario ed il simbolismo generico dell'uomo libero²⁴⁹.

Jean Barbier e Jean Maubart sono gli unici che mantengono nell'arco dei testi una situazione esteriore da «integrati», coltivando tuttavia una costante drammatizzazione concettuale del sospetto sull'onestà degli ambienti di origine. E se nel loro caso non è esattamente appropriato parlare di analogia con forme di *nomadismo*, Jean Maubart mette comunque in pratica il percorso più esteso

²⁴⁵ Jean Froissard e Georges Randal, ad esempio, sono innanzitutto dei giovani diseredati, ai quali è stata sottratta una dote che avrebbe eliminato dalla loro esistenza ogni problema di sopravvivenza dal punto di vista materiale. Il Vendredeuil dei *Pharisiens*, non ha nessun legame familiare, ed è uno scrittore emergente che riassume tutti i tratti della *bohème* vissuta nella Parigi di fine Ottocento, ma il completo mistero sulle sue origini potrebbe essere compensato da qualunque altro intreccio dell'*ouvrage*.

²⁴⁶ BRB, p.9.

²⁴⁷ Schmitt, J.-Cl., *L'histoire des marginaux*, in J.Le Goff, *La Nouvelle Histoire*, Complexe, 2006, pp.277-305.

²⁴⁸ Pessin, A., *La Rêverie anarchiste (1848-1914)*, Méridiens-Kliencksieck, 1982.

²⁴⁹ Georges Randal, in particolare, racchiude i tratti dell'anarchico che pratica la riappropriazione illegale dei beni finalizzata a colpire, dal punto di vista ideologico, il concetto di proprietà privata.

contemplato dall'azione dei personaggi dell'opera di Darien, svolgendo spostamenti dovuti ad affari di Stato che lo conducono in molte delle capitali europee attraversate anche da Georges Randal, fino alla regione asiatica del Tonchino; in un movimento di separazione ricorrente dai *foyers*²⁵⁰ di Parigi e Versailles che innesca, nella tappa di Malenvers, un assorbimento momentaneo del personaggio nella condizione dell'*erranza* e della perdita di controllo sulle fasi del proprio tragitto (itinerario di pensiero, prima che di spazio).

L'immagine della grande metropoli moderna, considerata come centro di potere politico, diviene, in tali contesti della dimensione finzionale, la proiezione esatta delle teste di borghese di fronte alle quali le pagine dedicate ai ritratti²⁵¹ designano l'atteggiamento di distacco dei protagonisti-narratori, ma, parallelamente, di osservazione, analisi, ai fini di una comprensione della degenerescenza civile che possa costituire la base delle applicazioni del dissenso, della lotta, propugnate nei proclami di impegno diretto dell'attività intellettuale di Darien.

I percorsi dei protagonisti-narratori coincidono, nell'economia di questi slittamenti, con indefiniti cambi di prospettiva; di assunzione del punto di vista; di adozione del punto di vista che caratterizza le alterità, in senso momentaneo e propedeutico all'estensione progressiva e tendenzialmente illimitata, della presa di coscienza sul mondo.

I protagonisti-narratori attraversano questi svolgimenti, ascrivibili al romanzo di formazione, maturando progressivamente posizioni politiche di antagonismo; mentre possono verificarsi cambi di ruolo attanziale per via dei quali la loro condizione di debolezza tipica della preda, è invertita in quella del prevaricatore. Se nelle strutture tradizionali della *fabula*, il protagonista è tentato o divorato da evocazioni o rappresentazioni delle figure del demone, del lupo, degli orchi; nei testi narrativi di Darien²⁵² il protagonista diviene egli stesso una figura a cui soggiace il ruolo del «lupo», per divorare a sua volta le figure dei divoratori²⁵³, secondo i canoni delle figure di *conversione* contemplati da Gilbert Durand²⁵⁴ negli schemi tradizionali di

²⁵⁰ Rubino, G., *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991.

²⁵¹ *Infra*, II 1.

²⁵² Dove le connotazioni del bestiario sono di ascendenza selvaggia; dove *l'Ogre* è il nome con cui il testo dei *Pharisiens* fa riferimento a Édouard Drumont.

²⁵³ Così, il borghese divoratore di coscienze viene divorato dal ladro-gentiluomo, che ripete le stesse caratteristiche malcelate dal borghese, rivolgendole contro il borghese stesso. Il protagonista di Darien, dapprima minacciato, prende coscienza della sua condizione e diviene egli stesso un prevaricatore. Il «moloc della coscienza» viene divorato dalla sua vittima designata.

²⁵⁴ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1960), Bordas, Paris, 1969 ; Dunod, Paris, 1992 , p.232.

sdoppiamento, che formano, attraverso le isotopie della voracità, le rappresentazioni del *divoratore divorato*, del *ladro derubato*, del *persecutore perseguitato*.

Negli itinerari degli emarginati e nel tendenziale nomadismo ideologicamente marcato dei romanzi di Darien, la conversione genera momenti in cui il centro o il nemico generalmente evitato, viene colpito, aggredito, nel cuore stesso della sua sostanza. I furti della compagnia di banditi di Georges Randal avvengono nelle dimore di uomini molto potenti finanziariamente e politicamente; come la parodia lombrosiana afferra l'intenzione criminale nella distorsione del volto di Paternoster, Urbain Randal, e così via.

L'azione di rivolta, oltre che svolgersi politicamente, nella logica frontale dello scontro; si realizza tramite processi di addentramento nello spazio dell'obiettivo della vendetta. La miseria dell'immaginario militare del revanscismo francese di fine Ottocento è svalorizzata in profondità da un giovane ufficiale che appartiene sin dall'infanzia all'ambiente dell'esercito. La narrazione di Jean Maubart è un vasto svolgimento di inversione dell'entusiasmo ascensionale, del regime solare, indicati da Durand come registri dell'immaginario eroico²⁵⁵.

Tale definizione investe la globalità dell'immaginario di Darien. Il *corpus* in oggetto nel nostro percorso di lettura, è disseminato di rappresentazioni delle strategie di lotta, delle vie della rivolta, che seguono il senso di un *cammino verso il centro*²⁵⁶; il gesto diffuso e ricorsivo di penetrazione nei meandri dei luoghi del potere e della coscienza sporca dei prevaricatori sociali.

Nello spazio assoluto della corruzione di Malenvers, in un ambiente separato rispetto alla capitale, separato perfino dalla referenza alla realtà – in una dimensione di smarrimento –, Lamargelle, il prete che fa il ladro, possiede relazioni di dialogo e di collaborazione sia con Jean Maubart, sia con Georges Randal, svolgendo in entrambi i casi il ruolo di mentore; di conversione sana della figura di educatore alla comprensione del mondo per giovani uomini che si affacciano all'età adulta; di segno della marginalità (*la marge* > *Lamargelle*) che scandaglia, scava il cuore del sistema borghese. Nello spazio della stessa Malenvers – il cui toponimo (seguendo ulteriormente il gusto di Darien per il *calembour*²⁵⁷) sembrerebbe stratificare la designazione della logica di conversione (*Mal Envers*) –, creato come cassa di

²⁵⁵ *Op.cit.*, p.226.

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Infra*, II 1.

risonanza comune dei percorsi di conoscenza dell'ironia machiavellica con cui si confrontano Georges Randal nel *Voleur* e Jean Maubart nell'*Épaulette*²⁵⁸.

L'intensificazione delle figure di conversione²⁵⁹, in quanto identificazione estrema che può avere come esito la fusione dei due opposti i cui rapporti di forza sono ribaltati, corrisponde alla logica dell'antifrasi che, d'altra parte, a livello retorico, è la sostanza dell'ipocrisia degli *Urbain Randal* a cui le narrazioni di Darien contrappongono la dissimulazione e i tentativi di controllo esteriore delle spinte di rivolta: l'ironia combattuta con l'ironia. Le figure di conversione dell'immaginario sono attualizzate parallelamente agli esempi molteplici e innumerevoli di ironia, e ad una vasta rappresentazione dell'antifrasi²⁶⁰.

Fra le variazioni dell'antifrasi entra la stessa condizione di paria, in quanto rappresentazione sociale di un benessere decaduto, e nell'opera di Darien, in misura maggiore, come fase da cui si prepara il gesto di riappropriazione dei beni perduti, estorti. Ma anche la *mise en abyme* dell'enunciazione che nel *Voleur*²⁶¹ rappresenta all'interno del romanzo la storia della scrittura del romanzo stesso (il *contenuto* che ingloba il *contenente*²⁶²).

Le immagini dei contenuti dell'*ouvrage* legati all'antagonismo politico-sociale di fondo, ruotano intorno ai meccanismi di riflessione del discorso metaletterario; si pensi alle sequenze fra il diniego anti-descrittivo e la sua confutazione attraverso l'esercizio paradossale della pratica descrittiva²⁶³.

Nelle strategie di analisi dei mezzi di espressione e di azione della rivolta, l'antifrasi è il cardine, il *pivot* della parola di Georges Darien.

Ed in questo fondamento del discorso narrativo confluisce il lavoro di inversione sulle immagini del parco di Versailles, sui luoghi comuni istituzionali del perfido epitaffio di Lecreux in morte di Palet; come avviene per la sovrapposizione, nel quadro sulla *Defense de Nourhas* di Mme Glabisot, della rappresentazione pittorale di un falso storico ad uso revanscista, attraverso l'estetica libertaria²⁶⁴.

²⁵⁸ *Infra*, I 4.2.

²⁵⁹ Durand, G., *Op.cit.*

²⁶⁰ Terrone, P., *Darien ou l'art de l'antiphrase. Une écriture en creux*, in Dumasy, Lise, Massol, Chantal (textes réunis par), *Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles)*, L'Hartmann, 2001.

²⁶¹ *Infra*, I 3.

²⁶² Durand, G., *Op.cit.*, 243.

²⁶³ *Infra*, I 1.

²⁶⁴ *Infra*, I 2. e II 2.

Questi slittamenti fra significazioni differenti ed anche contraddittorie, questi processi di trasformazione di figure ambigue che nonostante tutto rimangono se stesse²⁶⁵, osservati e talvolta realizzati personalmente dai narratori dei romanzi di Darien, sembrano riflettere le oscillazioni tormentate di un unico soggetto – il *moi* autoriale ?²⁶⁶ – soggiacente alla differenza, alle variazioni, al susseguirsi dei *je* della narrazione nella diacronia dell'opera romanzesca.

Jean Maubart, ad esempio, ne fissa le direzioni, i vicoli ciechi, i desideri, le biforcazioni del tragitto, in una riflessione che per una volta dirada le solite scie di polvere da sparo della scrittura di Darien²⁶⁷:

Bien des gens ont passé dans mon existence, et j'ai traversé l'existence de bien de gens. Ils entrèrent dans ma vie comme on pénètre dans un monument dont la structure ou la réputation vous intéresse, et où l'on n'ose point rester parce que la température n'y est pas normale, parce qu'il y fait trop froid ou trop chaud, parce qu'on y redoute une bronchite ou une attaque d'apoplexie. J'entrai dans la leur par desœuvrement ; par curiosité narquoise et défiante, probablement ; plutôt (bien que la comparaison ne me plaise point) **comme le serpent** qui se glisse dans une habitation par besoin de chaleur et de bien-être, et demeure prêt à mordre s'il n'est dérangé – peut-être parce que sa digestion et son sommeil sont les seules manifestations possibles de sa gratitude et de son affection. Il y a des êtres à sang froid pour lesquels l'indifférence est un état naturel que solidifient encore de rares crises d'émotion, et qui ne peuvent se charger longtemps du faix des sentiments. Pour moi, je me suis toujours vu forcé de me débarrasser rapidement de ce fardeau ; de poser ça là, avec un ouf ! de délivrance, comme le troupier, à la halte, jette sac à terre et envoie dinguer son fournement.

Les êtres au cœur tendre souffrent de l'insensibilité des êtres au cœur dur. Certainement. Mais pourquoi existe-t-il des âmes sentimentales et délicates dans notre monde de bêtes brutes ? [...]

La sinuosità di un serpente condensa i movimenti e le attività di flessione, riflessione, rifrazione, del soggetto raffigurato da Darien. Questo animale è un rettile selvaggio, temuto, predatore, libero, pericoloso, che striscia come i detenuti di Biribi con le mani e le gambe legati nei congegni di tortura, e si insinua nelle dimore per carpire del benessere che sente mancare. Entra nella massa pietrificata di un monumento scandagliandone i meandri e scivolando via come tutta la gente che Jean Maubart ricorda di aver incontrato e con la quale ricorda di aver agito ancora così.

L'immaginario delle bestie selvagge acquisisce in questo brano una portata di senso in cui la logica dell'antifrasi, con le sue condensazioni degli opposti, ridefinisce la dimensione relazionale del soggetto in termini che diminuiscono la

²⁶⁵ Durand, G., *Op.cit.*, p.364.

²⁶⁶ Terrone, P., *L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien*, Thèse de doctorat de Littérature française, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992..

²⁶⁷ EP, pp.629-630.

distanza dello scontro sociale personificata in precedenza nello scambio di sguardi fra Urbain e Georges Randal. L'arma dell'aggressività non è dissimulata dall'autocontrollo del paria, ma dalla *souplesse* del piglio di una bestia ancestrale. In questa identificazione fra se stesso e le modalità di comunicazione di cui ha esperienza e memoria, Jean Maubart ribadisce la natura brutale delle relazioni fra l'individuo e il suo ambiente; ribadisce la prevaricazione come stato necessario delle condizioni della natura e della società.

Ma Jean Maubart, dunque, è l'ufficiale dell'esercito a cui è concesso dissolvere il proprio pensiero in un *bavardage* in cui i rapporti di forza sono idealizzati?

Sorge l'ipotesi che tale conclusione sarebbe errata. Jean si chiede *pourquoi existe-t-il des âmes sentimentales et délicates dans notre monde de bêtes brutes ?* – l'istinto di dominio del serpente in cui identifica una portata di riferimenti talmente contraddittori, è radicato nella stessa necessità di compenetrazione dell'energia vitalistica del *sentir* invocato dal poverissimo, isolato Vendredeuil nel discorso contro i luoghi comuni del tramonto dei *Pharisiens*. La spinta, l'anima, l'energia del calore, del sentimento, sono l'altra parte dell'essere che differenzia il gesto di prevaricazione dei *Georges Randal* dal gesto di rapina degli *Urbain*. La fonte di questo *sentir* genera il richiamo all'azione di Darien rivolto ai *Vivants* dal periodare polemico del manifesto sul romanzo anarchico dell'*Endehors*, ed evoca il mormorio del fiume sepolto dalla proliferazione selvaggia di argini nella metropoli (*Le Voleur*). Nell'antifrasi che fonda l'immagine di questo serpente è contenuta la *chasse aux instincts* delle riflessioni di Georges Randal e l'aspirazione a divincolare l'«istinto alla caccia» dall'artiglio delle bestie morenti²⁶⁸:

Et, souvent, il n'y a plus rien derrière la pierre du sépulcre. La bière est vide, la bière qu'on ouvre avec angoisse. Et, quelquefois, c'est plus lugubre encore.

Les rivières claires qui traversent les villes naissantes... On jette un pont dessus, d'abord, puis deux, puis trois ; puis, on les couvre entièrement. On n'en voit plus les flots limpides ; on n'en entend plus le murmure ; on en oublie même l'existence. Dans la nuit que lui font les voûtes, entre les murs de pierre qui l'étreignent, le ruisseau coule toujours, pourtant. Son eau pure, c'est de la fange ; ses flots qui chantaient au soleil **grondent dans l'ombre** ; il n'emporte plus les fleurs des plantes, il charrie les ordures des hommes. Ce n'est plus une rivière ; c'est un égout

La sinuosità del fiume è la sinuosità del serpente, nella stessa fenomenologia di un movimento nell'ombra; di lotta nell'ombra.

²⁶⁸ VLR, p.334.

Fra le due anime del serpente immaginato da Jean Maubart è ancora attivo il richiamo di Jean Froissard alla lotta per la sopravvivenza. In questo scarto risiede la persistenza antiautoritaria delle inquietanti identificazioni costituite dalle simulazioni di appiattimento nel conformismo raccontate da Darien.

L'ombra imposta all'essere dalle mortificazioni del potere istituito è lo spazio di comprensione della degenerazione civile e di preparazione della possibile rivolta.

Probabilmente è proprio Jean Maubart a raggiungere l'apice dell'incontro con la degenerazione delle costruzioni narrative di Darien.

Uno dei primi lavori per l'esercito ricevuti dal giovane ufficiale tramite la mediazione del padre è una faccenda segreta. Jean deve occuparsi del «suicidio» ordinato al generale Schaudegen, aristocratico ricchissimo che nasconde un gravissimo passato da perverso ai danni di tanti adolescenti corrotti nel silenzio. Per il padre di Jean si tratta più di una questione di salvaguardia dell'onore dell'arma che un problema morale profondo. Jean si trova nelle condizioni di non poter rifiutare l'incarico; è un ordine militare, non eseguirlo vorrebbe dire non rispettare la divisa.

È su quell'onore che Jean si interroga scrutando Schaudegen, quando si trova con lui per eseguire il lavoro di «pulizia morale»²⁶⁹:

[...] Et pourquoi mourrait-il, d'abord ? Pour un mot vide de sens, voilà tout. Pour l'honneur, cet honneur qui n'a eu pour lui, en fait, aucune signification jusqu'à présent ; qui n'a été qu'un vain simulacre, qu'un maléfique épouvantail dont il jouait, et qui se dresse tout à coup, idole implacable et altérée de sang qui réclame la chair de victimes. [...] L'homme ne m'est pas sympathique ; mais il serait intéressant, après tout, qu'il vécût afin de déjouer les calculs qu'on a basés sur sa mort, les combinaisons qui vivent déjà de son cadavre. [...]

Quest'uomo è un corruttore di innocenti, e come il gesuita che spezza la l'infanzia del *Sébastien Roch* di Octave Mirbeau è la personificazione di un moloc protetto dall'autorità della sua posizione sociale (*idole implacable et altérée de sang qui réclame la chair de victimes*). La sua vita è un'offensiva contro gli esseri a lui estranei (*un maléfique épouvantail*²⁷⁰), un'offensiva malevola praticata contro creature deboli.

D'altra parte la casta militare che si vuole liberare del generale Schaudegen è popolata da individui senza scrupoli di cui Jean non conosce i segreti, che attendono questa esecuzione macabra per ottenere benefici dalla posizione vacante che rimarrà:

²⁶⁹ EP, p.760.

²⁷⁰ *Infra*, II 1.

il serait intéressant, après tout, qu'il vécût afin de déjouer les calculs qu'on a basé sur sa mort, les combinaisons qui vivent déjà de son cadavre. Nelle pieghe di questo ragionamento svolto sul limite di un oggetto di riflessione dall'immoralità sconfinata, Jean difende la propria sensibilità dall'effetto destabilizzante dello sdegno e assume la lente amorale del padre, che gli permette di vedere l'abominio di questo generale come una pietra – una pietra miliare – dello sconfinato sentiero di degenerazione che si apre in seno all'esercito.

Sorge un dubbio. La semantica dell'episodio induce ad aprire un interrogativo su quale sia la vera fonte di affinamento del punto di vista di Jean (abbiamo appena individuato l'amoralità del padre).

In lingua tedesca il sostantivo maschile *Degen* possiede un doppio significato: designa la *daga* (it.) ma anche, con valore simbolico, la stessa spada, come strumento di valore eroico e audacia, in contiguità, dunque, con la semantica del *prode*, dell'*eroe* (coerentemente con la funzione di comandante dell'esercito esercitata nel romanzo di Darien da Schaudegen). Sempre in tedesco, il sostantivo femminile *Schau* designa il «punto di vista». Il composto *Schaudegen* impiegato da Darien nell'ambito onomastico nell'*Épaulette* regge un genitivo in cui *-degen* esprime il concetto fondamentale e *Schau-* è il complemento di specificazione; e può essere tradotto con la formula italiana di *eroe della visione*, o *acutezza della visione*.

L'etopea di Schaudegen, effettivamente, è la rappresentazione capitale della galleria oscena, grottesca, di ritratti da cui abbiamo visto emergere gli sguardi malevoli, pericolosi di Urbain Randal e Paternoster²⁷¹. Come nel caso di Georges Randal che osserva Issacar – *cette tête, si laide qu'elle soit, est une tête d'homme*²⁷² –, Schaudegen è un essere umano alla stessa stregua delle sue vittime e degli approfittatori che attendono di trarre profitto delle ombre del suo destino per esercitare il loro arrivismo, la loro ansia di potere.

Il personaggio di Schaudegen è dunque una figura e un'articolazione del *voir* teorizzato da Vendredeuil e ricercato da Darien, come metodo di indagine del reale, in tutte le variazioni della voce narrante svolte nell'*ouvrage*. Tramite l'osservazione del destino di questo generale Jean Maubart giunge ad un pessimismo profondo riguardo al carattere della società umana. L'episodio è strettamente legato alle considerazioni a margine della raffigurazione del serpente per cui:

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

[...] Les êtres au cœur tendre souffrent de l'insensibilité des êtres au cœur dur. Certainement. Mais pourquoi existe-t-il des âmes sentimentales et délicates dans notre monde de bêtes brutes ? [...]

La prospettiva del debole è rivolta nel senso di un'ironia atroce. Assumendo ed applicando alla lettera come unico modello sociale realistico l'assunto dell'*homo homini lupus*, la compassione per il dolore degli abusati dell'episodio di Schaudegen potrebbe addirittura apparire come innaturale²⁷³. Assumendo l'ottica del prevaricatore che ignora o reprime la purezza delle energie vitalistiche, il narratore può accedere oltre la soglia delle difese che costituiscono la facciata socialmente accettabile di quest'uomo, e che gli hanno permesso di compiere per anni la reiterazione del suo crimine nel silenzio, nell'ombra²⁷⁴:

[...] Je m'assure que le duc de Schaudegen est bien mort; puis je contemple le cadavre quelques instants. Duc, général, riche, puissant... avoir vécu comme ça et mourir comme ça ! Et ne serait-ce pas plutôt – tout considéré –, une tragédie qui se termine en farce ? Je n'en sait rien. C'est la France qui doit savoir ça...

Le memorie di Jean Maubart, dunque l'*Épaulette*, e dunque il romanzo, diventano per Darien il mezzo per andare al di là del muro di protezione del volto di Urbain Randal contemplato da Georges Randal nel *Voleur*. Nelle memorie di Jean Maubart, Schaudegen costituisce una variazione estremamente significativa (questo personaggio appare come una costruzione finzionale fondata sul limite di comprensione dell'immoralità, nella narrativa di Darien) delle evocazioni dei moloch in quanto orchi, divoratori e sfruttatori dell'innocenza. La repulsione verso l'altro installata nella spigolosità delle figure geometriche di Urbain, come nella facciata del castello di Versailles; quell'espressione di violenza ossessiva, terrificante; è valicata dal sarcasmo di Jean Maubart, che a differenza di Georges Randal è radicato in misura maggiore nel cuore delle strutture di potere.

Il dramma della prevaricazione, irrisolto nei ritorni della bestialità selvaggia di tutta l'opera di Darien, viene rivoltato in farsa da Jean Maubart, che scopre nel cadavere di Schaudegen l'incarnazione e il senso di una *commedia*, di una buffonata (*Duc, général, riche, puissant... avoir vécu comme ça et mourir comme ça ! Et ne serait-ce pas plutôt – tout considéré –, une tragédie qui se termine en farce ?*).

È il tragitto di identificazione degli estremi, in fondo, che conduce Jean Maubart a questi esiti. Nelle sue memorie leggiamo la perversione di Schaudegen entro i

²⁷³ Ritorna, in tal senso, l'aggressione contro le vittime degli epitaffi in morte di Palet; cfr. *Infra*, II 2.

²⁷⁴ EP, p.761.

termini di un ritratto morale. Il volto di quest'uomo viene descritto solo da cadavere. A differenza di tutte le altre figure di borghese che slittano nella rappresentazione mostruosa, dell'orco, Schaudegen non viene osservato con il sarcasmo del ritratto burlesco e della parodia lombrosiana.

Schaudegen, anzi, viene trattato come i personaggi che, pur nell'esercizio della prevaricazione sociale, infondono alla loro azione il senso della disintegrazione delle strutture sociali dall'interno. L'*Épaulette* contiene una figura-limite anche da questo punto di vista.

Nell'estratto che segue, Jean Maubart pronuncia uno dei soliti rifiuti della descrizione commentando una cena dell'alta società e i motivi del festeggiamento²⁷⁵:

Je ne vois pas la nécessité de décrire minutieusement le dîner offert par le cousin Raubvogel en l'honneur de ma promotion ; ni de rappeler les différents toasts portés à mon avenir et à la grandeur de la France ; ni de répéter les propos tenus à table, lieux communs, médisances, étonnements, admirations, et critiques de commande – tout le verbiage de gens décidés à jacasser pour ne rien dire. Vous annoncer que le cousin Raubvogel a fait fortune, et qu'il vit aujourd'hui sur un grand pied, ne serait pas vous apprendre grand-chose ; c'est un fait connu de tout le monde.

Maubart nega il bisogno di riportare i dettagli, ma, come avviene sempre in questi brani, il rifiuto del narratore apre una sequenza di scrittura che, d'altra parte, è integrata comunque nel modello descrittivo.

Il brano appena citato è seguito, effettivamente, da una lunga carrellata sugli ospiti del cugino Raubvogel, un giovane che, all'inizio del romanzo, si affaccia alla vita della famiglia di Jean durante un funerale dichiarandosi in modo assolutamente equivoco come un lontano parente, per intercettare alcune circostanze di convenienza del padre di Jean, e riuscire ad integrarsi, tuffandosi da quel trampolino, in un groviglio di affari politici intrecciati con gli esiti cangianti della guerra franco-prussiana, nonché con gli ambienti della stampa di regime e del traffico di armi.

Nella scena che ci interessa, il *cugino* festeggia il suo definitivo riconoscimento sociale. Ritroviamo la preferenza del tratto socio-antropologico, a discapito delle notazioni sull'ambiente. Ma, soprattutto, avviene ancora una pratica di selezione delle caratteristiche e della storia dei personaggi da mettere in rilievo. Tutti i presenti alla cena sono in qualche modo legati alla storia recente di Raubvogel, il cui

²⁷⁵ EP, p.723 .

curriculum pubblico è ricostruito con frasi essenziali che, proprio perché annotate nel testo, smentiscono la negazione di apertura del narratore²⁷⁶:

M. Raubvogel est fort riche, mène de grosses affaires ; il est au mieux avec les sommités du monde politique et financier ; il commande un journal, le *Lutèce*, qui défend les bons principes démocratiques, et ne les défend pas mal ; enfin, comme on dit, c'est un gros bonnet. Comment il a fait fortune, on ne sait pas bien ; mais a-t-on besoin de savoir ? Il s'est livré à des opérations financières, ce qui est une façon de contribuer à la prospérité du pays ; il s'est intéressé, en bon patriote, aux entreprises coloniales. Tunisie, Tonkin, etc. ; il s'est occupé aussi de découvertes qui concernent la fabrication de munitions de guerre et s'est constitué l'ange gardien, la Providence, de l'inventeur Plantain. Voilà des titres à gratitude publique.

Il motivo contestuale della cena è in realtà una bazzecola, rispetto alle sue cause immediate. La valorizzazione del passato recente del personaggio, si sovrappone alla sostanziale mancanza di informazioni a proposito delle sue origini. Raubvogel è un *parvenu* di cui nessuno conosce l'infanzia. E viene fuori dal nulla ma con circospezione, afferrando le occasioni propizie della vita come un rapace la cui immagine è indicata dal significato in lingua tedesca delle componenti di parola che costituiscono il suo cognome. Un personaggio costruito in modo antitetico rispetto alle prescrizioni del naturalismo, e inserito in una narrazione che esclude dal suo campo gli sfondi e, dunque, le determinazioni ambientali.

Il narratore infradiegetico è, come sempre, all'interno del mondo raccontato²⁷⁷:

Dire que je ne soupçonne point, à l'existence du cousin, des dessous plus ou moins avouables, serait exagérer ; j'en soupçonne, hélas ! partout. Cependant, pour être juste, je dois déclarer que les gens que M. Raubvogel reçoit à sa table m'apparaissent comme une garantie vivante de son honorabilité.

Dal suo commento riguardo agli ospiti di Raubvogel emerge sia una comprensione delle attività sommerse, illecite, che giustificano quelle relazioni sociali; sia un giudizio ambiguo in proposito: da un lato Jean è francamente indignato (*des dessous plus ou moins avouables [...] j'en soupçonne, hélas ! partout*), ma, d'altro canto, il suo *hélas!*, è seguito da una dichiarazione di rispetto nei confronti di tutti quei personaggi (*les gens que M. Raubvogel reçoit à sa table m'apparaissent comme une garantie vivante de son honorabilité*). Una dichiarazione altamente ironica, che dissimula la distanza della coscienza di Jean nei confronti dei convitati, ma che anticipa anche una maturazione ulteriore del narratore, che giungerà a concepire uno stile di vita in cui i moti di insofferenza e di intolleranza sociale saranno, quasi, repressi dietro un conformismo di facciata.

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ *Ibidem.*

Esiste una differenza nella galleria di corrotti della cena Raubvogel. L'ambiente riassume molte tipizzazioni della narrativa di Darien. Riconosciamo ad esempio un Plantain che rievoca, nel nostro tragitto di lettura, una parentela con la Isabelle arrivista con cui Maubart discute di romanzo psicologico²⁷⁸. Suggeriamo che proprio in questo ambiente i due Maubart, padre e figlio, conoscono Mme Glabisot (è lo stesso ambiente mondano da cui viene prodotta l'idea del quadro sulla *Defense de Nourhas*²⁷⁹).

Alla cena Raubvogel, alla celebrazione del paria rapace, alcuni esemplari dei professionisti dell'espedito che popolano gli ambienti illegali e insurrezionalisti dell'opera complessiva di Darien, entrano in una stanza del decisionismo, del potere. Condividono progetti con gli orchi. Mettono le loro doti inventive al servizio delle imprese folli dello Stato (si veda l'accento all'intrigo Raubvogel/Plantain: *il s'est occupé aussi de découvertes qui concernent la fabrication de munitions de guerre et s'est constitué l'ange gardien, la Providence, de l'inventeur Plantain*).

Ma esiste una forte contiguità fra Raubvogel e Schaudegen, nella misura in cui Jean Maubart accorcia, nei rispettivi casi di questi due personaggi, la differenza di trattamento riservata di solito da Darien alle tipologie differenti che contrapporrebbero i paria ai borghesi.

Per necessità di argomentazione dobbiamo ripetere che i borghesi sono oggetto di parodia. Per non affollare le nostre riflessioni con la proliferazione ulteriore di estratti dal testo, assumeremo (momentaneamente) come dato empirico derivante dall'esperienza di lettura, che Darien generalmente descrive i personaggi polarizzati su percorsi di rivolta elevando la il non-detto, la litote, la preterizione (si pensi alla reticenza di fronte al desiderio di descrivere Lamargelle), o utilizzando tratti che valorizzano positivamente e seriamente il volto (si pensi al pozzo imperscrutabile dello sguardo di Isabelle Plantain).

Ebbene, Raubvogel è una figura che appartiene alla categoria dei paria, ma sin dalla sua prima apparizione è descritto nei toni dell'animalizzazione²⁸⁰:

²⁷⁸ *Infra*, I 4.2.

²⁷⁹ *Infra*, II 2.

²⁸⁰ EP, p.642.

[...] C'est un homme de vingt-cinq ans environ, de taille moyenne, aux épaules larges, aux yeux vifs et souriants, au nez recourbé en bec d'oiseau, à la bouche ironique et à la chevelure châtain clair. Cette couleur est aussi celle de la barbe. J'admire cette barbe. Elle n'est pas longue ; elle n'est pas épaisse ; elle n'est même pas belle si l'on veut. Mais elle est quelque peu diabolique, avec sa petite pointe effilée qui se recourbe en crochet, et elle donne à toute la physionomie un caractère original ! Quelle peut bien être la profession de M.Raubvogel ?

Di cos'altro potrebbe occuparsi il misterioso Raubvogel, se non di aspirazioni, della realizzazione di progetti da arrivista? Questo profilo mefistofelico assume la spigolosità e l'ironia degli *Urbain Randal* per mutuare tali tratti da prevaricatore in espressione di energia, di potenzialità dell'azione. La stilizzazione del naso (*au nez recourbé en bec d'oiseau*) è il tratto rapace che sottrae l'animalità selvaggia alla violenza fine a se stessa degli *Urbain*. La barbetta luciferina stride con altre raffigurazioni di barbe lunghe, folte, letteralmente in preda all'incuria, attribuite, nel corso della narrazione di Jean Maubart, ad uomini gretti schierati nelle fila repubblicane.

Raubvogel – uccello rapace – irride, con l'ironia disegnata nelle labbra, il sigillo di perfidia della bocca di Urbain Randal, serrata da due parentesi; l'ironia malevola dello sguardo di Urbain Randal coronata da circonflessi.

Se Schaudagen viene affrontato da Maubart nella velatura che generalmente non viene concessa ad un orco, per agevolare l'oltrepassamento della dimensione mostruosa; Raubvogel, con scopi identici, viene posizionato sul limite dell'ironia prevaricatrice della rappresentazione.

I moloc sono così circondati. Il lavoro di scao nei meandri della loro mostruosità è accompagnato da un lavoro di sgretolamento del perimetro esterno del loro dominio. Gli emarginati dal potere emarginano il potere.

C'è un rischio. L'identificazione estrema può condurre alla dissipazione della strategia di rivolta. Nell'identificazione con il moloc, può il paria divenire un moloc?

Il senso di questa problematizzazione è stato approfondito da Chantal Tatu in un'analisi molto ricca di suggestioni del *Voleur* basata sull'impostazione teorica di Lotman²⁸¹.

Nel romanzo di Georges Randal, il furto si costituisce come «avvenimento», nel senso semplice di sequenza narrativa, di unità elementare di costruzione di un intreccio, ma l'«avvenimento» non è mai seguito da conseguenze significative per il suo fautore: non viene provocato nessuno scarto significativo in rapporto alle norme

²⁸¹ Lotman, J.M., *La struttura del testo poetico* (1970), Milano, Mursia, 1972.

della società in cui Randal agisce né in rapporto alla morale individuale del personaggio, che si integra senza alcuno sconvolgimento semiotico, senza *rumore*, in un ambiente che continua ad essere sempre identico a se stesso. La ripetizione dei furti comporta anche la loro banalizzazione²⁸². Nell'oceano di crimini, i furti di Randal non costituiscono uno scarto, un *fait divers*.

Nei termini del tragitto di immagini da noi concatenato, l'accorciamento della distanza, della differenza fra i paria e i moloc rappresentato da Raubvogel, e la confusione delle loro azioni prevaricatrici, è già delineato nelle strutture del *Voleur*. Alla domanda di Jean Maubart su quale possa essere il lavoro di Raubvogel, infatti, la risposta più appropriata è quella che deignerebbe il cuginno come ladro. Ma anche Urbain Randal ruba la dote di Georges Randal. Il furto è la pratica comune della società borghese, in questi termini; ed i paria non fanno altro che ripetere questa pratica, innestandosi negli stessi meccanismi di circolarità logica della vita comune, del livellamento, della monotonia – diremmo – flaubertiana. I paria non fanno altro che ripetere la pratica del furto? Non fanno altro che *ripetere*?

Secondo Tatu, Georges Randal si differenzia dai borghesi in quanto la sua azione è guidata dalla volontà; la frontiera che divide la qualità del furto di Georges Randal dalla rapina di Urbain, risiede nel verbo *volere*²⁸³. Fronteggiando lo zio, Georges comprende la necessità di combatterlo ad armi pari per non sopperire alla sua aggressione. Le armi pari sono l'inversione del furto. La necessità è costituita dalla conversione del rapinato in rapinatore, del divorato in divoratore.

L'«avvenimento» allora consiste nella rottura dell'equazione²⁸⁴. Il divoratore dell'antefatto, viene divorato. La civilizzazione che emargina il diverso e lo allontana dai suoi centri di aggregazione attraverso l'elargizione di trappole, ponendo fuochi e spaventapasseri²⁸⁵ nella distanza con l'altro; questa urbanizzazione, questo addomesticamento fittizio, artificioso, subisce l'epurazione dello stesso fuoco.

Il *Voleur* è un romanzo incendiario. Rappresenta i motivi della propaganda di fatto. Ne tratta le conseguenze attraverso la flessione metapolitica da cui è caratterizzato²⁸⁶, ma non ne rigetta le fondamenta. Nelle meditazioni contro le strategie politiche di sinistra di Georges Randal, da questo punto di vista, viene spezzato il consenso verso

²⁸² Tatu, Ch., «*Le Voleur*» de Darien. *Recherche du genre à partir du concept d'événement*, in Tatu, Ch. (sous la direction de), *Événement et prose narrative*, Paris, Belles Lettres, 1991, p.165; Lotman, J.M., *Op.cit.*, p.274.

²⁸³ Tatu, Ch., *Op.cit.*, pp.174-175.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Infra*, II 1.

²⁸⁶ *Infra*, II 3.

la retorica, verso le maschere dell'argomentazione tramite cui i movimenti di massa vengono guidati, ma non i motivi concreti. Vengono posizionati all'ombra della parodia i marxisti; ma non esattamente Marx.

Lo scavo dei meandri avviene, dunque, per attualizzare una ricerca ossessiva di sostanza; ovunque. La concentrazione nel cuore delle espressioni di potere e di consenso, comporta il posizionamento all'interno di zone del pensiero in cui i confini fittizi dello scenario politico si confondono tra loro. Non a caso Darien raffigura le flessioni del pensiero politico intorno ad immagini spaziali come Malenvers. Centri isolati in cui si raggruppano i paradossi.

È evidente come Darien rompa le barriere che di solito pongono gli sfruttati sotto la rappresentanza delle politiche di sinistra ed i padroni all'interno dei quadri reazionari. La contrapposizione fra paria e moloc dell'immaginario, aderisce a questa confusione di ruoli.

Durante il periodo di collaborazione con *L'Ennemi du peuple* di Émile Janvion, Darien considera anarchismo e idee conservatrici come due conseguenze estreme, rispettivamente, del liberalismo e del socialismo; due esasperazioni (*L'Anarchisme doctrine est une affirmation de l'autorité [...] c'est du libéralisme exaspéré*) che prolungano e dimostrano l'insufficienza dei costrutti ideologici da cui derivano²⁸⁷. Il principio di autorità, la pratica della prevaricazione, la degenerazione in sistemi di oppressione della libertà individuale, sono teoricamente e storicamente implicate in ognuna di queste parti del campo politico, all'interno del quale la declinazione individualista di una tensione libertaria che tuttavia sussiste, trova l'unico metodo di partecipazione sociale nel «sindacalismo rivoluzionario» dell'iniziativa di comunità minoritarie²⁸⁸: Darien articola di conseguenza la sua posizione ideologica secondo un'adesione *filosofica* alla visione anarchica che costituisce la sua formazione culturale e lo sfondo dei suoi primi anni di lavoro intellettuale, e un rifiuto sul piano politico, in cui l'anarchismo non mostrerebbe alcun fattore di pressione sociale.

Dal lavoro di scarto nei confronti delle pratiche oppressive, Darien salva solamente le aspirazioni libertarie di cooperazione; accetta il sindacalismo, ma tende, all'occorrenza, all'azione individuale. In rapporto a queste oscillazioni, ridotte nella scelta di campo dell'antagonismo incondizionato, le forme dell'antifrase, dell'ironia,

²⁸⁷ Darien, G., *L'Ennemi du peuple*, Champ Libre, Classiques de la subversion 4, Paris, 1972, pp. 85, 161 ; Bosc, D., *Georges Darien*, Sulliver, Aix-en Provence, 1996, pp.53-54 ; Tatu, Ch., *Op.cit.*, p.177.

²⁸⁸ Darien, G., *L'Ennemi du peuple* pp.46, 48; Bosc, *Op.cit.*, pp.52-54.

della conversione, sono i mezzi di rappresentazione della lotta contro l'ordine costituito all'interno di uno dei mezzi che appartengono storicamente alla classe dominante.

È il tema del *romanzo anarchico* che ritorna; per instaurare un legame fra il criticismo politico e quello metaletterario di Darien.

La parodia lombrosiana dei ritratti di Darien, non è comporta forse uno sconfinamento nell'immaginario a partire dalla polemica contro il naturalismo? Ricorderemo certamente che, nel discorso narrativo e negli apparati paratestuali dell'opera romanzesca, Darien costituisce, attraverso l'immagine della cultura *parlamentare*, una connessione stretta fra gli effetti presumibilmente devastanti delle poetiche naturaliste sull'opinione pubblica, e l'oblio delle pressioni sociali attualizzato dalle classi dirigenti della politica della Terza Repubblica.

L'analisi del *Voleur* sui presupposti fondanti del discorso critico di Tatu, è articolata, infatti, anche in questo senso. Se l'azione di Randal nega la trasgressione rispetto al contesto in cui si svolge, Darien mette in opera un tipo di trasgressione che mira all'esplosione dell'«avvenimento» costitutivo del romanzo realista, e crea i presupposti per un tipo di romanzo nuovo, di cui è problematico definire la frontiera.

Nell'*Épaulette* avviene una tematizzazione specifica delle strategie retoriche dell'ironia che sottendono questa caratteristica di problematicità della narrativa di Darien. Nell'ambiente di Raubvogel, Jean Maubart incontra anche un faccendiere dalle cui parole emerge la pervasività dell'ironia come metodo di azione e come insegnamento fondante dell'esperienza²⁸⁹:

[...] Quand j'ai compris qu'il faut hurler avec les loups, j'avais usé ma voix à hurler contre eux...[...]

Sono sue queste parole, simili ad un aforisma. Il suo nome è Gédéon Schurke. Il suo cognome significa *mascalzone*. La comprensione del paradosso è giunta nella sua vita troppo tardi, perché lui potesse ricavarne la quantità appropriata di benefici. Dunque è rimasto un semplice collaboratore. Ma un collaboratore che agisce all'ombra di Raubvogel. Ispirando a Jean le stesse sensazioni contraddittorie di Schaudegen, di Issacar²⁹⁰:

²⁸⁹ EP, p.683.

²⁹⁰ EP, p.683.

[...] Je méprise cet homme, je méprise ce qu'il m'a dit, et cependant il **m'intéresse**²⁹¹. [...] Les réponses de Schurke, au lieu de me satisfaire, ont évoqué devant mon esprit tout un monde de questions nouvelles. Je ne sais ni que croire, ni que penser. Je me sens tourmenté, mal à l'aise, un peu honteux, et plus pour les autres que pour moi-même. [...]

Ma contribuendo, ancora una volta, alla delimitazione tematica delle strategie retoriche e politiche contemplate dalla letteratura di Darien²⁹²:

[...] La cérémonie a été imposante. Une peloton de soldats allemands accompagnait le cortège et a rendu au défunt les honneurs militaires. Après quoi, devant la fosse encore ouverte, Raubvogel a fait son discours. Ah ! que c'était beau ! Quelle éloquence poignante ! Et comme je voudrais pouvoir me rappeler tout ce qu'il a dit, mot pour mot !... Estelle pleurait. Tout le monde pleurait. Et Gédeon Schurke, qui se tenait près de moi, m'a glissé sournoisement un mouchoir dans la main, et m'a dit entre ses dents :

- Mais pleur donc aussi, toi !

Ad uno degli ennesimi funerali. In una delle ricorsive situazioni di seppellimento che evocano gli attentati di Darien alla molteplicità dell'*idée reçue*²⁹³, Schurke insinua nella coscienza di Jean la beffa contro la vacuità della cerimonia. Stratificando l'illustrazione del principio di ironia e la derivazione dello scherno (- *Mais pleur donc aussi, toi !*) alle allusioni dei livelli intertestuali dell'opera complessiva in cui le forme dell'antiromanzo sono riprese per mettere in ombra le rappresentazioni del sentimento nel romanzo.

È della memoria di un militare molto influente, ma di poco *interesse* per l'elaborazione delle strategie insurrezionali, che Schurke si prende beffa, preparando la definizione che più avanti – nella sequenza narrativa, nella cronologia della vita di Jean, ai margini dell'incontro con il rompicapo filosofico di Schaudégen – Jean darà degli orchi, dei moloc²⁹⁴:

Soit. Une phrase de Goethe sonne dans ma mémoire. «Dès que ces petits cerveaux ne trouvent pas d'issue, c'est la mort qu'ils conçoivent immédiatement.» Je n'insiste point.

È la gabbia della circolarità e l'incapacità di spezzarla, dunque, a definire la differenza dei moloc contro cui i paria agiscono assumendo tutti i cambiamenti di pelle possibile contemplati nella società dei moloc. I paria hanno coscienza delle suggestioni dell'immagine del serpente con cui Maubart raffigura i rapporti umani. I moloc realizzano una parte delle implicazioni raffigurate dall'immagine del serpente (la prevaricazione, la velenosità e così via), ma non assumono mai la *volontà* di

²⁹¹ Evidenziamo in neretto lo stesso effetto di interesse provocato dai due personaggi che d'altra parte, anche se in misura ben differente, ripugnano la sensibilità di Jean. A proposito di Schaudégen, riprendiamo : [...] L'homme ne m'est pas sympathique ; mais **il serait intéressant**, après tout, qu'il vécût afin de déjouer les calculs qu'on a basé sur sa mort, les combinaisons qui vivent déjà de son cadavre. [...]

²⁹² EP, 681.

²⁹³ Cfr. il funerale di Palet in *Infra*, II 2.

²⁹⁴ EP, 760.

rivolgere la loro azione contro la polarità nefasta, anti-vitalistica, del principio di prevaricazione.

Il leone di *Salammbô* è così deposto dal crocifisso ?

L'atto di liberazione, in verità, non è mai rappresentato da Darien. È invocato, agognato, immaginato, descritto, analizzato, anche rifiutato, rimosso, rigettato. Ma è nella preparazione dell'atto di liberazione che si concentra il pensiero di Darien.

Nei meandri dei centri nevralgici del potere (non al di sopra, in posizione di onniscienza, ma all'interno, con il supporto della problematicità del punto di vista), il paria rappresentato da Darien agisce per assumere su di sé la barbarie della civiltà, nell'attesa del momento adatto in cui rivolgerla contro la civiltà decaduta. In una prospettiva di distruzione.

Da quì derivano le immagini di sotterranei; le raffigurazioni e i discorsi sulla necessità di costruire metropolitane nelle grandi città²⁹⁵; l'evocazione dell'energia vitale che potrebbe scaturire dall'ascolto del mormorio dei fiumi sepolti come discariche al di sotto delle fondazioni della metropoli moderna²⁹⁶.

La marginalità dei paria assume la connotazione di spazio della preparazione della rivolta. Nella solitudine, nel silenzio, nell'ombra²⁹⁷:

Cette anarchie, qui codifie des truismes agonisant dans les rues, qui passionne des lieux communs plus usés que les vieilles lunes, qui spéculé sur l'avenir comme si l'immédiat ne suffisait pas, comme si la notion du futur était nécessaire à l'acte – comme si Hercule, qui combattit Cacus dans les ténèbres, avait eu besoin d'y voir clair pour terrasser le brigand.

Ecco l'eroismo sottratto al regime diurno dell'immaginario per costituire l'azione di scavo nelle tenebre²⁹⁸. Il lavoro insurrezionalista degli anarchici, filtrato dall'ottica riflessiva del criticismo, viene citato come riferimento-cardine della sostanza rivoluzionaria.

²⁹⁵ VLR, pp.456-457 :

La *Revue Pénitentiaire* a paru ; et mon article a fait sensation. Je l'avais intitulé : «De l'influence des tunnels sur la moralité publique». J'y étudiais l'action heureuse exercée sur l'esprit de l'homme par le passage soudain de la lumière aux ténèbres ; j'y montrais comme cette brusque transition force l'être à rentrer en soi, à se replier sur lui-même, à réfléchir ; et quels bienfaits résultats peuvent souvent être provoqués par ces méditations aussi subites que forcées. [...] J'attribuais la criminalité relativement restreinte de Londres à l'usage constant fait par les Anglais du Metropolitan Railway. Je démontrerais que le manque de conscience qu'on peut si souvent, hélas !, reprocher aux Belges, ne saurait être imputé qu'à la disposition plate du pays qu'ils habitent et qui ne permet guère les tunnels. [...]

²⁹⁶ *Infra*, II 1.

²⁹⁷ VLR, p.446.

²⁹⁸ Durand, G., *Op. cit.*, p.226

Il romanzo metapolitico, rimane legato alla mitologia del fuoco, al romanzo incendiario, come Darien scrive chiaramente – al di fuori dei mascheramenti romanzeschi della voce narrante – in un passo, secondo me capitale, raccolto da Patrice Terrone fra le pagine dell'*Ennemi du peuple*²⁹⁹:

Un roman dont l'un des personnages a découvert le moyen de capter à son gré, et soudainement, les forces disséminées dans les réseaux électriques des grandes villes. Il peut s'en servir à volonté ; par exemple pour produire d'épouvantables catastrophes. C'est là du roman aujourd'hui. Mais demain ? La chose théoriquement est possible. Elle sera bientôt pratiquement. Qu'un homme – un homme que vous avez peut-être coudoyé cent fois – possède un tel pouvoir, qu'il soit convaincu qu'un ordre de chose rationnel doit être substitué, tout de suite et à tout prix, au misérable état actuel, qu'il envoie naturellement sans se faire connaître un ultimatum au gouvernement, qu'il lui dicte sa volonté et lui donne un certain délai au bout duquel si sa volonté n'est point exécutée d'horribles accidents se produiront. Que fera le gouvernement ? Que fera-t-il surtout lorsque l'homme, inobéi, aura réalisé ses menaces ? Lorsqu'un geste de lui aura foudroyé, par milliers, ces vies humaines qu'on dit sacrées ? Lorsqu'il aura rendu publique sa découverte, la mettant ainsi à la disposition de tous les mécontents ? Le gouvernement, les possédants, pourront crier à la démente, hurler que le monde est tombé à la merci des fous. **De l'ombre** où grouille les innombrables spectres des victimes de la richesse aveugle, **une ombre répondra** : «Misérables, pourquoi avez-vous des fous ?»

Sottolineiamo i riferimenti alle ipotesi di intreccio narrativo e alle citazioni della *doxa* con cui la costruzione di un romanzo deve necessariamente fare i conti (*C'est là du roman aujourd'hui; ces vies humaines qu'on dit sacrées*); ma anche la citazione delle *mises en abyme* del lavoro nella variante dell'immaginario «ingegneristico» (*Lorsqu'il aura rendu publique sa découverte*). Il soggetto, in queste parole, è duplice. Darien parla di romanzo, e parla qualcuno che potrebbe attualizzare pericolose deflagrazioni nel cuore della metropoli moderna sfruttando le competenze e i metodi scientifici più aggiornati per disintegrare la condizione sociale, giudicata come un regresso della civiltà.

Le parole di Darien sono apocalittiche. Ai nostri³⁰⁰ occhi appaiono tristemente profetiche, oltre che visionarie.

La strategia immaginata in questo brano è certamente disumana. Ma di cosa si tratta, se non del tentativo di raffigurare le conseguenze estreme delle condizioni persistenti di sfruttamento, allo scopo di condividere, tramite il dibattito intellettuale,

²⁹⁹ Il brano, tratto da un articolo di Darien pubblicato per «L'Ennemi du peuple», è citato in Terrone, P., *Contre la représentation*, p.177.

³⁰⁰ Attraversati dalle narrazioni storiche e attuali di una degenerazione della civiltà di fronte alla quale ci chiediamo quali rimedi del pensiero avrebbe declamato Darien...

l'intuizione di scenari da cui è possibile lanciare sollecitazioni reali al cambiamento politico virtuoso³⁰¹?

Dalla stessa ombra (neretti), dallo stesso oblio in cui il sistema capitalista detiene i poveri, i diseredati, gli oppressi, Darien immagina la fenomenologia di un'uomo dell'ombra che lavora per la distruzione e la disintegrazione della razionalità mal riposta su cui i detentori del potere finanziario e politico stabiliscono la loro dominazione.

Il paria respinto ai margini della società assume la barbarie come strategia. Diviene «barbaro endogeno»³⁰², refrattario creato dalla stessa società, mosso dalla volontà di distruggere la società che ha determinato la sua disperazione. Darien si colloca fra Vallès e Bloy per rivoltare il mito dell'energia che alimenta le correnti reazionarie della sua epoca (Barrès). Anticipando il pessimismo del delirio di Céline. Sollecitando il riconoscimento storico dovuto all'inclassificabilità della sua visione.

³⁰¹ [...] *produire d'épouvantables catastrophes. C'est là du roman aujourd'hui. Mais demain ? La chose théoriquement est possible. Elle sera bientôt pratiquement.* [...]

³⁰² Bosc, D., *Georges Darien*, p.139-141.

CONCLUSIONE

Il materiale raccolto nel corso della mia attività di ricerca e commentato in questa sede costituisce un'opera di documentazione, più che la prova di un'ipotesi predefinita. Le linee-guida dell'indagine sono state generate da un percorso di lettura in cui i testi di riferimento del *corpus* di Darien in oggetto hanno presentato man mano le necessità di interpretazione o contestualizzazione specifiche, in rapporto alla letteratura critica riferita all'autore.

Fra le tematiche concretamente affrontate, le articolazioni del discorso narrativo di Darien nei confronti dello statuto della letteratura e del romanzo in quanto genere sono apparse, sin dai primi momenti di confronto con i testi, nei termini di un territorio inesplorato di cui dover rendere necessariamente nota. Un territorio estremamente fertile, ricchissimo di possibilità per la riflessione, contrariamente all'immagine unidimensionale che colloca ancora la figura autoriale di Darien entro i limiti del ruolo di polemista.

La polemica è effettivamente la cifra stilistica dell'autore, il cui messaggio è pervaso dal segno della contraddizione costante.

Tuttavia, contrariamente al diffuso giudizio critico praticato finora nei confronti di Darien, questo esercizio della polemica non appare, alla luce dei rilevamenti qui attestati, come un processo distruttivo fine a se stesso (opinione riassumibile, generalmente, negli interventi che pongono al centro della visione di Darien la possibile deriva reazionaria³⁰³). Come già rilevato, del resto, dalle diverse articolazioni delle opere di Terrone (volendo, anche di Bosc), la *tabula rasa* provocata dall'opera di Darien sui livelli molteplici delle sue applicazioni, è più un metodo operativo che un risultato.

Può dimostrarlo la ricorsività della nozione di «visione».

Il *voir* indicato nei *Pharisiens* come realizzazione impossibile, e come marchio di fabbrica sospetto della poetica naturalista, assume, nella sua dislocazione fra le trame dell'opera complessiva, una valenza imprescindibile per i processi di conoscenza del reale attuati dalle figure della soggettività inserite nelle narrazioni. Dapprima scisso rispetto alle proprietà totalizzanti del *sentir*, il procedimento della «visione» appare in seguito come l'unico metodo possibile di verifica dei dati del reale. Il motivo di questa variazione è la perdita del contatto fra l'individuo e l'ambiente cosmico

³⁰³ Che effettivamente esiste, ma deve essere letta in relazione ai continui rivolgimenti strategici delle pratiche dell'antifasi.

designato dal *sentir*; una perdita che il pessimismo di Darien concepisce nei termini di una rimozione irrecuperabile. Nell'oppressione delle naturali disposizioni dell'uomo causata dalla degenerazione sociale, rimane poco dell'energia perduta. L'energia può essere evocata, ma gli attriti che giungono dall'ambiente sociale tendono al suo continuo annullamento.

La «visione» diviene dunque tema portante, obiettivo, tentativo. È, in sostanza, l'unico rapporto che rimane fra l'oblio del «sentire» e la miseria dell'osservazione asettica. La soggettività (coerentemente con le spinte innovative dell'epoca di riferimento) assume su di sé la facoltà inaridita dalle prove dell'immediato passato, per riscattarne il valore, contro le ingerenze dell'osservazione oggettiva (si tratta ancora della crisi del romanzo realista svolta nei termini della polemica anti-naturalista).

In fondo Darien agisce su risorse comuni. Negli stessi anni in cui altri autori dilatavano le possibilità dell'autonomia dell'arte (del linguaggio, e così via), il segno di queste narrazioni costituiva il tentativo di conciliare la visione esatta del reale alla riflessione incondizionata sui drammi rappresentati o da rappresentare; collocando la riflessione proprio all'interno dell'opera, laddove altri ne avevano escluso dogmaticamente la presenza (il naturalismo rispetto a cui la stessa autonomia dell'arte potrebbe apparire in opposizione). La specificità di Darien, in tal senso, è il conflitto contro il distacco dal reale ma anche contro le poetiche che assumono l'illusorietà della *mimesi* in quanto dato inconfutabile. Darien si serve della rappresentazione, lavora sullo stesso piano dell'illusione realista; ma non rinuncia ad esibire i problemi implicati da questo stesso procedimento necessario.

La parodia, le trasfigurazioni, il ricorso alle amplificazioni dell'immaginario, convergono esattamente in questa pratica della problematicità. Darien installa il dibattito all'interno dell'opera.

Si tratta di *work in progress*, di metodo applicato. Sia nei conflitti con i fattori culturali considerati estranei all'integrità individuale. Sia nell'assunzione del conflitto all'interno della stessa soggettività (i rivolgimenti del testo che confuta se stesso, o dei brani metapolitici).

Aucune sympathie pour les bonzes, suggerisce, non a caso, Jean Maubart, in un brano delle sue memorie, *la lutte est nécessaire à l'espèce humaine*. È un antagonismo necessario che, essenzialmente, si oppone al circolo vizioso e alla mediocrità su cui è fondato il lavoro di logoramento delle forze oppressive.

BIBLIOGRAFIA

1.

OPERA DI DARIEN

1.1.

CORPUS NARRATIVO

- Bas les Cœurs ! : 1870-1871*, Paris, Savine, 1889 ;
Paris, J.-J. Pauvert, 1957 ; Paris, UGE, 10/18, 1978 ; Paris, Seuil, 1994 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.
- Florentine*, La Revue Indépendante, 1890 ;
Bordeaux, Finitude, 2002.
- Biribi : discipline militaire*, Savine, 1890 ;
(sottotitolo : *armée d'Afrique*), Stock 1897 ; Martineau, 1966 ; UGE, 10/18, 1971, 1978 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994 ; Le Serpent à Plumes, 1998, 2002.
- Les Pharisiens*, Léon Génonceaux, 1891 ;
UGE, 10/18, 1978 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.
- Le Voleur*, Stock, 1897 ; 1955, 1972, J.-J. Pauvert, 1955, 1972 ; Juillard, 1964 ; UGE, 10/18, 1971, 1978 ; *Il ladro*, Einaudi, traduzione italiana di Roberta Ferrara, 1977 ; Folio, Gallimard, 1987 ; Seuil, 1994 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.
- Gottlieb Krumm, made in England*, London, Everett, 1904 ; J.-J. Pauvert, 1987 ; Folio, 1991 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.
- L'Épaulette*, Fasquelle, 1905 ; UGE, 10/18, 1973 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.

1.2.

MATERIALE NON NARRATIVO

1.2.1.

TEATRO

- Les Chapons* (con Lucien Descaves), Tresse et Stock, 1890), Martineau, 1966.
- L'Ami de l'ordre*, Stock, 1898.
- Le Parvenu*, 1905, in *Théâtre inédit* (tome 1), À l'Écart, 1980.
- Biribi* (con Marcel Luras), Fasquelle, 1906.
- Le Pain du Bon Dieu*, 1907, in *Théâtre inédit* (tome 1), À l'Écart, 1980.
- La Viande à Feu*, 1907, inedito.
- La Faute Obligatoire*, 1907, in *Théâtre inédit* (tome 1), À l'Écart, 1980.
- Non ! Elle n'était pas coupable*, 1908, inedito.
- Les Murs de Jéricho* (1910), inedito.
- Les Galériennes* (1910), inedito.
- Les Mots sur le Mur* (1910), inedito.
- Le Souvenir – Comédie en un acte*, À l'Écart, 1978.
- Théâtre inédit* (tome 1), À l'Écart, 1980.
- Théâtre inédit* (tome 2), progetto incompiuto.
- Croissez et multipliez*, Besnier, P. (a cura di), «Histoires littéraires», vol. I, n. 3, lundi 18 septembre 2000 ; <http://histoires-litteraires.ctw.net> .
- Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat* (antologia in tre tomi di testi per il teatro di Darien, Mirbeau, Louise Michel, Jean Grave, Charles Malato, Nelly Roussel, Vera Starkoff), Séguier, 2001.

1.2.2.

PAMPHLETS

- Les Vrais Sous-Offs* (con Edouard Dubus), Savine, 1889.

Can we disarm ? (pubblicato in inglese con Joseph Mac Cabb), Londra, William Heinemann, New York, H.S.Stone, 1899; Stock , 1901 ; UGE, 10/18, 1978;
La Belle France, Stock, 1901; UGE, 10/18, 1978 ; Pauvert, 1965 ; Complexe, 1993 ; in *Voleurs !*, Omnibus, 1994.
Paris et la question du sol. La terre n'as pas de maître, 1909.

1.2.3.

ARTICOLI GIORNALISTICI

«La revue d'aujourd'hui»:
La "vertu" dans l'armée, 15 avril 1890;
M.Antoine au Palais-Bourbon, n.8, 13 juin 1890.

«La Plume»:
Maximilien Luce, 1 sept.1891.

«L'Endehors» :
Les grands manœuvres, n.19, 8 sept. 1891 ;
« *Lohengrin* », n.20, 15 sept. 1891 ;
L'armée en omnibus, n.21, 24 sept. 1891 ;
« *Condottieri* », n.22, 1 oct. 1891 ;
Le Roman anarchiste (1), n.23, 8 oct. 1891 ;
Le Roman anarchiste (2), n.25, 22 oct. 1891 ;
Goe Brandal, *Stambouloff* , n.66, 7 août 1892 ;
Goe Brandal, *Faits-divers*, n.68, 21 août 1892 ;
Goe Brandal, *L'agitation cosmopolite*, n.69, 28 août 1892 ;
GB, *Social-démocrates*, n.71, 11 sept. 1892 ;
Geo Brandal, *Leurs aménités*, n.72, 18 sept. 1892 ;
Georges Brandal, *Les Bertillons du quatrième*, n.74, 2 oct. 1892 ;
Georges Brandal, *A propos du 11 novembre*, n.80, 12 nov. 1892 ;
Georges Brandal, « *Renegadores* », n.81, 27 nov. 1892 ;
Georges Brandal, *Anatole*, n.82, 27 nov.- 4 déc. 1892 ;
GB, *Marché en mains*, n.83, 4-11 déc 1892 ;
Georges Brandal, *Assassin en chambre*, n.84, 11-18 déc. 1892.

« L'Escaramouche » : n.1, 12 nov. 1893 ; n.2, 19 nov. 1893 ; n.3, 26 nov. 1893 ; n.4, 3 déc. 1893 ; n.5, 10 déc.. 1893 ; n.6, 17 déc.. 1893 ; n.7, 24 déc. 1893 ; n.8, 31 déc. 1893 ; n.1, 7 janv. 1894 ; n.2, 14 janv. 1894 ; n.3, 16 mars 1894.

« L'Ennemi du peuple »:
Le congrès et les hongres, n.2, 15-31 août 1903 ;
Enquête sur l'amour libre, n.8, 15-30 nov. 1903 ;
Ennemi du peuple, n.9, 1-15 déc. 1903 ;
Réplique à deux reponses, n.11, 1-15 janv. 1904 ;
Sur M. Clemenceau, etc., n.12, 15-31 janv. 1904 ;
La terre et l'armée (1), n.14, 15-29 fév. 1904 ;
La terre et l'armée (2), n.15, 1-15 mars1904 ;
La terre et l'armée (3), n.16, 15-31 mars 1904 ;
La terre et l'armée (4), n.17, 1-15 avr. 1904 ;
La terre et l'armée (5), n.19, 1-15 mai 1904 ;
Jaurès vient d'accoucher, n.19, 1-15 mai 1904 ;
La terre et l'armée (6), n.20, 15 mai-1 juin 1904 ;
Le militarisme, n.21, 1-16 juin 1904 ;
L'œuvre des deux congrès, n.22, 16 juin-1 juill. 1904 ;
Une lettre [à Émile Janvion], n.23, 1-16 juill. 1904 ;
Les Judas du pacifisme, n.24, 16 juill.-1 août 1904 ;

Une crapule, n.24, 16 juill.-1 août 1904 ;
La terre et l'armée (7), n.25, 1-16 août 1904 ;
Petite Correspondance, n.26, 1-16 août 1904 ;
Dernières nouvelles de saint Tolstoï , n.26, n.26, 16 août-1 sept. 1904 ;
La terre et l'armée (8), n.26, 16 août-1 sept. 1904 ;
Réflexions et questions, n.26, 16 août-1 sept. 1904 ;
Un cumularde, n.26, 16 août-1 sept. 1904 ;
À M. Frédéric Passy, n.27, 1-16 sept. 1904 ;
Anarchistes ? (1), n.27, 1-16 sept. 1904 ;
À notre tour d'y voir, n.27, 1-16 sept. 1904 ;
Ethniote ?, n.28, 1-15 oct. 1904 ;
Anarchistes ? (2), n.28, 1-15 oct. 1904 ;
Échos, n.28, 1-15 oct. 1904 ;
La terre et l'armée (9), n.29, 15 oct.-1 nov. 1904 ;
Le larbin de la veuve, n.29, 15 oct.-1 nov. 1904.

«La Revue du socialisme rationnel» :

Lettre à Frédéric Borde, n.269, déc. 1904 ;
La question du sol en Grande Bretagne, 1904-1905 ;
La « déclaration » du Parti Radical et Radical-Socialiste, n.279, oct.1905 ;
À propos de Henry George, n.308, mars 1908.

«La Terre» :

Sur la séparation, n.22, 22 et 28 mai 1905 ;
L'automobilisme et la propriété foncière, n.43, 15 oct. 1905 ;
Les bourreaux des noirs... et des blancs, n.44, 29 oct. 1905 ;
Réponse à une lettre ouverte, n.45, 5 nov. 1905 ;
Lettre à Jules Noël, n.46, 12-19 nov. 1905 ;
Dans les pays anglo-saxons, n.46, 12-29 nov. 1905 ;
Mutualité, n.47, 19-26 nov. 1905 ;
Protectionnisme et libre-échange, n.48, 26 nov. 1905 ;
Les retraites ouvrières et la lutte de classe, n.49, 3-10 déc. 1905 ;
Salariat et propriété, n.51, 17-24 déc. 1905 ;
Deux sophistes, n.52, 24-31 déc. 1905 ;
Pour faire rire Mma Vandervelde, n.2, 7-14 janv.. 1906 ;
Le socialisme et les socialistes, n.4, 21-28 janv.. 1906 ;
Le manifeste du parti socialiste, n.5, 28 janv.-4 fèv. 1906 ;
En Angleterre, n.4, 25 fèv.-4 mars 1906 ;
Le marxisme et la propriété paysanne, n.9, 25 fèv.-4 mars 1906 ;
L'avenir des partis politiques, n.13, 25 mars-1 avr. 1906 ;
Programme de Darien pour les élections de 1906, n.13, 25 mars-1 avr. 1906 ;
Salaires d'ouvriers et propriétaires fonciers, n.14, 1-8 avr. 1906 ;
Autonomie communale, n.16, 15-22 avr. 1906 ;
Les Jésuites tricolores, n.18, 29 avr.-6 mai 1906 ;
Indications (1), n.22, 27 mai-3 juin 1906 ;
Indications (2), n.23, 3-10 juin 1906 ;
Indications (3), n.24, 10-17 juin 1906 ;
Indications (4), n.25, 17-24 juin 1906 ;
Mentalité française, n.27, 1-8 juill. 1906 ;
Finances républicaines, n.28, 8-15 juill. 1906 ;
La base de la ploutocratie, n.29, 15-22 juill. 1906 ;
La conspiration permanente, n.31, 29 juill.-5 août 1906 ;
La farce des réformes, n.33, 12-19 août 1906 ;
L'encyclique, n.35, 26 août-2 sept. 1906 ;
Le théâtre: La Vie publique, par Émile Fabre, n.40, 30 sept.-7 oct. 1906 ;
Barbarie ancestrale, n.35, 26 août-2 sept. 1906.

«Terre libre» :

Est-ce que vous vivez ?, 15 nov. 1909 ;

Pas socialiste !, 1 déc. 1909 ;

Paris : ville lumière, ville de boue, 15-31 déc. 1909 ;

Les deux tendances et l'économie sociale, n.5, 15-30 janv.. 1910 ;

Y a-t-il des classes ?, n.6, 30 janv.-15 févr. 1910.

«Le Terrassier» :

La terre n'as pas de maître, n.1, 15 août 1909.

« Comœdia » :

Le théâtre en liberté, 8 déc. 1909.

« La Revue de l'impôt unique » : n.1, 1 juill. 1911 ; n.2, 1 août 1911 ; n.3, 1 sept. 1911 ; n.4, 1 oct. 1911 ; n.5, 1 nov. 1911 ; n.6, 1 déc. 1911 ; n.7, 1 janv. 1912 ; n.8, 1 févr. 1912 ; n.9, 1 mars 1912 ; n.10, 1 avril, 1912 ; n.11, 1 mai 1912 ; n.12, 1 juin, 1912 ; n.1, 1 juill. 1912 ; n.2, 1 août 1912 ; n.5, 1 nov. 1912 ; n.6, 1 déc. 1912 ; n.7, 1 janv. 1913 ; n.8, 1 févr. 1913 ; n.9, 1 mars 1913 ; n.10, 1 avril 1913 ; n.11, 1 mai 1913.

« El Impuesto Unico », Ronda :

Discurso de M.Darien, n.19, juin-juill. 1913.

«The Public», Chicago :

Related Things: Landmarks and Horizons, 21 sept. 1918;

Related Things: Landmarks and Horizons, 5 oct. 1918;

Related Things: Landmarks and Horizons, 19 oct. 1918;

Related Things: Landmarks and Horizons, 26 oct. 1918;

Related Things: Landmarks and Horizons, 2 nov. 1918.

« La Vérité » :

La reconstruction, 18 août 1919 ;

La reconstruction, 22 août 1919 ;

La reconstruction, 25 août 1919 ;

La reconstruction, 30 août 1919 ;

La reconstruction, 1 sept. 1919 ;

La reconstruction, 2 sept. 1919 ;

La reconstruction, 6 sept.1919 ;

La reconstruction, 11 sept. 1919 ;

La reconstruction, 12 sept. 1919 ;

La reconstruction, 16 sept. 1919 ;

Le secret de la réaction, 8 oct. 1919 ;

Le blocus de la terre, 12 oct. 1919 ;

La grande amnistie, 27 oct.1919.

1.2.4.

CORRISPONDENZA

Auriant,

Georges Darien, 1935

Charnay, D.,

Le voleur et le désespéré. Léon Bloy et Georges Darien, in « Cahiers Léon Bloy », Nouvelle série, n.1, 1989,1990, dir.par Dominique Millet, Michel Arveiller, Société des études bloyennes, Paris, Nizet, 1991, pp.511-534.

Darien, G.,

3 lettres à Jean Grave, 1890, Paris, Institut Français d'Histoire Sociale ;
Lettre à Henri Barbusse, Paris, 6/4/1919, Bibliothèque Nationale, Paris.

Descaves, Lucien,
Souvenirs d'un ours, Paris, Les Éditions de Paris, 1946, pp.114-117.
Stock, P.V.,
Mémoire d'un éditeur, Paris, Librairie Stock, 1935.

2. **CRITICA SU DARIEN**

2.1. **STUDI MONOGRAFICI**

Auriant,
Georges Darien, 1935 ; ripubblicato come *Trois fragments de la vie de Georges Darien*, À l'Écart, 1990 ;
Darien et l'inhumaine comédie, Martineau, 1955 ; Bruxelles, Ambassade du Livre, 1966.
Bosc, D.,
Georges Darien, Aix-en-Provence, Sulliver, 1996.
Gréau, V.,
Georges Darien et l'anarchisme littéraire, Du Lérot, Tusson, 2002.
Redfern, W.D.,
Georges Darien : Robbery and Enterprise, Amsterdam, Rodopi, 1985.
Terrone, P.,
L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien, Thèse de doctorat de Littérature française, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992.

2.2. **PUBBLICAZIONI MONOGRAFICHE IN RIVISTA**

Cahiers Octave Mirbeau, n.10, Angers, 2003.
Georges Darien. Dossier, «L'École des lettres II. Paris», LXXXVI 13, 15 juin 1995.
Jarry et Georges Darien, in « Étoile-Absinthe » 33/34, 1987.

2.3. **ARTICOLI**

Aurier, G.-A.,
« *Bas les cœurs !* », par *Georges Darien*, in «Mercure de France », n.1, janv. 1890, pp.30-31.
« *Biribi* », in « Mercure de France », n.4, avril 1890, pp.137-139.
Les isolées : Vincent Van Gogh, in « Mercure de France », n.1, janv. 1890.
« *Les Chapons* », de *Lucien Descaves et Georges Darien*, in «Mercure de France », n.7, juill.1890.
Blum, L., *Non ! elle n'est pas coupable*, in « Comœdia », 2 mai, 1909.
Campagnoli, R., Hersant, Y.,
Georges Darien scrittore, Edizioni del Verri, 1973.
Darzens, R.,
Biographie littéraire, in «Théâtre libre illustré», 8/6/1890, 13/6/1890, pp.241-246.
Granier, C.,
Le désordre du «je» ou l'ordre en jeu – Quatre romans d'éducation anarchiste de Darien et Mirbeau, in *Cahiers Octave Mirbeau*, n.10, Angers, 2003, pp.51-66 ;
Le «roman anarchiste» selon Vallès et G.Darien, in «Autour de Vallès» 33, 2003-2004, pp.165-202.

- Gréau, V.,
Georges Darien anarchiste, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n.3, mai-juin 1999, 99^e année, pp.413-412.
- Les lettres de Darien. Commentaires d'auteur et programme littéraire*, in Dufief, P.-J. (textes rassemblés et présentés par), *Lettre et critique. Actes du Colloque de Brest des 26, 27 et 28 avril 2001*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, Publications du Centre d'étude des Correspondances et Journaux des XIX et XX siècles, 2003, pp.203-213.
- Grave, J.,
Le Voleur, «Les Temps Nouveaux : Supplément Littéraire», n.41, 1897-1898, p.217.
- Herzfeld, Cl.,
Mirbeau et Darien dégonflent les baudruches, in *Cahiers Octave Mirbeau*, n.10, Angers, 2003, pp.67-85.
- Lloyd, Ch.,
Vallès, G. Darien et le roman contestataire, in «Les Amis de Vallès», 2, octobre 1985, pp.239-250.
- Masson, P.,
Darien, l'impossible romancier, in *Georges Darien. Dossier*, «L'École des lettres II. Paris», LXXXVI 13, 15 juin 1995, pp.1-17.
- Pessin, A.,
Littérature et anarchie à l'époque de Darien, in *Georges Darien. Dossier*, «L'École des lettres II. Paris», LXXXVI 13, 15 juin 1995, pp.16-26.
- Pia, P.,
Georges Darien et Le Voleur, in «Les Lettres Nouvelles», n.301, sept. 1955, pp.300-312.
Un Réfractaire, in «Carrefour», 27/4/1966, pp.18-19.
Georges Darien, in Pia, P., *Romanciers, poètes, essayists du XIXe siècle*, Denoël, 1971, pp.467-473.
- Rachilde,
Le Voleur, «Mercure de France», janv. 1898, pp.226-227.
L'Épaulette, «Mercure de France», 15/8/1905, pp.583.
- Sévérine,
Les Enfants : Bas les cœurs !, in «Le Gaulois», 14/12/1889, p.1.
Autour de Biribi, in «Le Journal du Peuple», 16/9/1921.
- Tatu, Ch.,
«Le Voleur» de Darien. Recherche du genre à partir du concept d'événement, in Tatu, Ch. (sous la direction de), *Événement et prose narrative*, Paris, Belles Lettres, 1991, pp.165-185.
- Terrone, P.,
Contre la représentation. Les pétards de Darien, in «Recherches et travaux» 43, Université Stendhal-Grenoble III, U.F.R. Bulletin, 1992, pp.167-182 ;
«Chargez !» : la caricature dans l'optique d'une stratégie et d'une culture libertaires, in *La Culture libertaire*, Actes du colloque de Grenoble (mars 1996), Lyon, Atelier de création libertaire, 1997 ;
Peuple et individu dans l'œuvre de Darien, in Bernard-Griffiths, Simone, Pessin, Alain (textes réunis par), *Peuple, mythe et histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp.51-46 ;
Les marges de Darien, in Pessin, Alain, Terrone, Patrice (textes réunis par), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998 ;
Sataniques, mon Père..., in «Recherches et travaux» 58, Université Stendhal-Grenoble III, U.F.R. Bulletin, 2000, pp.121-139 ;
Darien ou l'art de l'antiphrase. Une écriture en creux, in Dumasy, Lise, Massol, Chantal (textes réunis par), *Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles)*, L'Hartmann, 2001.
- Zo d'Axa,
Premier cri, in «L'Endehors», n.19, 8 sept. 1891.
Nous, in «L'Endehors», n.34, 27 déc. 1891.
Contre le duel, in «L'Endehors», n.37, 17 janv. 1892.

2.3.

APPARATI PARATESTUALI

- Auriant (Alexandre Hadjivassiliou),
Préface nell'edizione Martineau di *Biribi*, 1966.
Postface, Martineau dei *Chapons*, 1966.
Préface, 10/18 di *Bas les cœurs !*, 1978.
Préface, 10/18 dei *Pharisiens*, 1978.
Préface, 10/18 de *La Belle France*, 1978.
Préface, À l'Écart di *Souvenir*, 1978.
Préface, À l'Écart del *Théâtre inédit*, 1980.
Préface, Théry de *L'Éscaramouche*, 1988.
Besnier, P.,
Préface nell'edizione Folio-Gallimard del *Voleur*, 1987, pp.7-24.
Festi, S.,
Nota introduttiva alla traduzione italiana del *Voleur*, Einaudi, 1977.
Masson, P.,
Postface nell'edizione Seuil del *Voleur*, 1994, pp.507-520.
Pauvert, J.-J.,
Préface alla raccolta *Voleurs !*, 1994.
Redfern, W.,
Postface nell'edizione Pauvert di *Gottlieb Krumm*, 1987.

2.3.

OPERE DEDICATE IN PARTE A DARIEN

- Citti, P.,
Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914, PUF, Paris 1987.
Kalifa, D.,
Biribi. Les bagnes coloniaux de l'armée française, Perrin, 2009.

3.

FONTI TEORICHE E RIFERIMENTI PER L'ANALISI

3.1.

QUADRO STORICO-LETTERARIO

- Bourget, P.,
Œuvres complètes. Critique I, Essais de psychologie contemporaine, Paris, Plon, 1899.
Curtius, E.R.,
Letteratura europea e Medio Evo latino (1948), La Nuova Italia, Firenze, 1992, 2006.
Grande, N.,
Le roman du XVIIe siècle. L'exploration du genre, Paris, Bréal, 2002.
Huret, J.,
Enquête sur l'évolution littéraire, 1891 ; Thot, 1982.
Morel, J., *Histoire de la littérature française. De Montaigne à Corneille*, Arthaud, Paris, 1986 ; Flammarion, Paris, 1997.
Raimond, M.,
La Crise du Roman. Des lendemain du naturalisme aux années vingt, Corti, Paris, 1966.
Le Roman, Armand Colin/HER, Paris, 1987, 2000 ; Armand Colin/VUEF, Paris, 2002.
Scaiola, A.M.,
Il romanzo francese dell'Ottocento, Laterza, Bari, 2008.
Tadié, J.-Y.,

Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle, Armand Colin, 2004.

Thibaudet, A.,

Réflexions sur la littérature (1912-1938), Gallimard, Paris, 2007.

3.2.

FONDAMENTI NARRATOLOGICI

Chartier, P.,

Introduction aux grandes théories du roman, Nathan, 2000.

Compagnon, A.,

Le démon de la théorie, Paris, Seuil, 1998.

Dällenbach, L.,

Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Seuil, Paris, 1977.

Genette, G.,

Frontières du récit, in Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.49-69.

Figures III, Paris, Seuil, 1973.

Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

Seuils, Paris, Seuil, 1987.

Fontanier,

Les Figures du Discours (1830), Flammarion, 1968, 1977.

Hamon, Ph.,

Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire, Paris, PUF, 1984.

Du descriptif, Hachette, 1993.

Stilistique de l'ironie, in Molinié, Cahné, *Qu'est-ce le style*, 1994, pp.148-158.

L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique, hachette, 1996.

Lotman, J.M.,

La struttura del testo poetico (1970), Milano, Mursia, 1972.

Molino, J.,

Logiques de la description, in «Poétique», n.91, 1992.

Oura, Y.,

Roman journal et mise en scène « éditoriale », in «Poétique», n.69, févr.1987.

Pellini, P.,

La descrizione, Bari, Laterza, 1998.

3.3.

REALISMO E NATURALISMO

Auerbach, E.,

Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (1956), Torino, Einaudi, 2000.

Baguley, D.,

Le Naturalisme et ses genres, Paris, Nathan, 1990.

Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Watt, I.,

Littérature et Réalité, Paris, Seuil, 1982.

Becker, C.,

Lire le réalisme et le naturalisme, Dunod, Paris, 1998, Armand Colin, Paris, 2000.

Brunetière, F.,

Le Roman naturaliste, Calman-Lévy, 1883, 1892.

Mitterand, H.,

Le Discours du Roman, Paris, PUF, 1980.

Zola et le naturalisme, Paris, PUF, 1986.

L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon, Paris, PUF, 1994.

Voisin-Fougère, M.-A.,

L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux, Honoré Champion, Paris, 2001.

Zola, É.,
Le Roman expérimental, Charpentier, 1880.
Les Romanciers naturalistes, Charpentier, 1881.

3.4. SCIENZE UMANE

Audoin-Rouzeau, S.,
1870. La France dans la guerre, Armand Colin, 1989.
Azéma, J.-P., Michel Winock,
La III République (1870-1940), Calmann-Lévy, 2 éd. 1976.
Badiou, A.,
Abrégé de Métapolitique, Paris, Seuil, 1998 ; *Metapolitica*, Napoli, Cronopio, 2001.
Beaune, J.-C.,
Le Vagabond et la Machine. Essai sur l'automatisme ambulatoire. Médecine, technique et société 1880-1890, Champ Vallon, 1983.
Bergson, H.,
Les données immédiates de la conscience, 1888.
Bertin, G.,
Pour l'imaginaire, principes et méthodes, in « Esprit critique », v.4, n.2, févr.2002.
Blondel, J.,
Nouvelle histoire des idées politiques, Paris, Hachette, 1987.
Bottiroli, G.,
Da Freud a Lacan, in Bottiroli, G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, pp.197-293.
In principio era la bêtise, Palea.
Caillouis, R.,
Les jeux et les hommes, Gallimard, 1958, 1967.
Di Ciaccia, A., Recalcati, M.,
Jacques Lacan, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
Durand, G.,
Les structure anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale (1960), Paris, Bordas, 1969 ; Dunod, 1992 ;
L'imagination symbolique, Paris, PUF, 1964.
Frédérrix, P.,
Un siècle de chasse aux nouvelles : de l'Agence d'information Havas à l'Agence France-press (1835-1957), Paris, Flammarion, 1959
Genette, G.,
Psycholectures, in Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp.133-138.
Givone, S.,
Dal positivismo alle avanguardie, in *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1988, 2003, 2008, pp.101-116.
Grave, J.,
Quarante Ans de propagande anarchiste, Delfau, Flammarion, 1973.
Jakob, M.,
Il paesaggio, Bologna, Il Mulino, 2009.
Jankélévitch, Vl.,
L'ironie, Flammarion, Paris, 1964 ; *L'ironia*, Il Melangolo, Genova, 1987, 1997.
Lacan, J.,
Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, 1949, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
Lefébure, A.,
Havas : les arcanes du pouvoir, Paris, Grasset, 1992.
Lombroso, C.,
Gli anarchici, Torino, Fratelli Bocca, 1894; Flammarion, 1897.

- Maitron, J.,
Le Mouvement anarchiste en France, Maspero, 1975.
Ravachol et les anarchistes, Paris, Gallimard, 1964, 1992.
- Manfredi, M.,
Antagonismo sociale e diritto borghese, Dedalo, 1977.
- Palante, G.,
La sensibilité individualiste, in «Revue du Mercure de France», 16 juin 1908 ; in Palante, G.,
La sensibilité individualiste, Paris, Félix Alcan, 1909 ; *La sensibilité individualiste, suivi de Anarchisme et individualisme*, Mille et une nuits/Librairie Arthème Fayard, 2007.
Œuvres philosophiques, Coda, 2004.
- Paganini, G.,
Les philosophies clandestines à l'âge classique, Paris, PUF, 2005; *Filosofie clandestine*, Bari, Laterza, 2008.
- Panofsky, E.,
Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, 1955; *Il Significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962 e 1996.
- Pessin, A.,
La Rêverie anarchiste (1848-1914), Méridiens-Kliencksieck, 1982.
Littérature et anarchie à l'époque de Darien, in *Georges Darien. Dossier*, «L'École des lettres II. Paris», LXXXVI 13, 15 juin 1995 , pp.16-26.
- Pessin, A., Terrone, P.,
Littérature et Anarchie, actes du Colloque de Grenoble, 1994 ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Roth, Fr.,
La guerre de 1870, Fayard, 1990
- Rubino, G. (a cura di),
Figure dell'erranza, Roma, Bulzoni, 1991.
- Russo, L.,
Le Illusioni del pensiero, Roma, Borla, 2006.
- Schmitt, J.-C.,
L'histoire des marginaux, in Jacques Le Goff, *La Nouvelle Histoire*, Complexe, 2006, pp.277-305.
- Starobinski, J.,
L'empire de l'imaginaire, in *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, 1970.
- Stoetzel, J.,
Théorie des opinions, 2005.
- Thomas, J. (sous la direction de),
Introduction aux méthodologies de l'imaginaire, Paris, Ellipses, 1998.

3.5.

LINGUISTICA

- Benveniste, É.,
Les relations de temps dans le verbe français, in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp.237-250 ;
La subjectivité dans le langage, in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966, pp.258-266.
- Maingueneau, D.,
Pragmatique pour le texte littéraire, 1997.
Éléments de linguistique pour le texte littéraire, 1993.

3.6. RIFERIMENTI INTERTESTUALI

3.6.1. OPERE LETTERARIE

- Balzac, H. de,
La Comédie humaine, 12 vol., sous la direction de P.-G.Castex, Gallimard, Paris, 1976-1981.
- Barrès, M.,
Œuvres complètes, 14 vol., Plon, Paris, 1929-1957.
- Bloy, L.,
Œuvres de Léon Bloy, 15 vol., éd. établie par J.Bollery et J.Petit, Mercure de France, Paris, 1963-1975
- Le Désespéré*, 1886, UGE 10/18, 1983.
- Exégèse des lieux communs*, 1901-1913, Gallimard, Paris, 1968.
- Déroulède, P.,
Œuvres complètes, 10 vol., édité par J.-P. Hamblenne, Altaïr, Braine-l'Alleud, 1988.
- Descaves, L.,
Sous-Offs. Roman militaire, Ollendorff, 1889 ; ed. presentata da Henri Mitterand, Slatkine, Genève, 1980.
- Drumont, É.,
Les Fêtes nationales à Paris, L.Baschet, Paris, 1879.
- Salon de 1881*, s.n., 1881.
- Salon de 1882*, s.n., 1882.
- Le Vol des diamants de la couronne au Garde-Meuble*, A.Sauton, Paris, 1885.
- La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, P.Gautier, Paris, 1885 ; 2 vol., Marpon, Flammarion, Paris, 1886.
- Le dernier des Trémolins*, Marpon, Flammarion, Paris, 1887.
- La Fin d'un monde : étude psychologique et sociale*, Savine, Paris, 1889.
- La Dernière bataille, nouvelle étude psychologique et sociale*, E.Dentu, Paris, 1890.
- Le Testament d'un antisémite*, E.Dentu, Paris, 1891.
- De l'or, de la boue, du sang. Du Panam à l'anarchie...*, Flammarion, Paris, s.d.
- Le secret de Fourmies*, Savine, Paris, 1892.
- Mon vieux Paris...*, Flammarion, Paris, 1897.
- Les juifs contre la France : une nouvelle Pologne*, Librairie antisémite, Paris, 1899.
- Nos maîtres, la tyrannie maçonnique*, Librairie antisémite, Paris, 1899.
- Les tréteaux du succès*, Flammarion, Paris, 1900.
- Huysmans, J.-K.,
À Rebours, 1884, Paris, Gallimard, 1977.
- Fèvre, H.,
La Locomotive. Poésies, Marpon, Flammarion, Paris, 1883.
- Étude sur le salon de 1886 et sur l'exposition des impressionnistes*, Tresse et Stock, Paris, 1886 ; *L'exposition des impressionnistes. 1886*, préf. de R.-P.Colin et J.-F.Nivet, L' Echoppe, Paris, 1992.
- Au port d'arme (mœurs militaires)*, Charpentier, Paris, 1887.
- En détresse, comédie en 1 acte*, Tresse et Stock, Paris, 1890.
- Monsieur Pophilat, grand homme : roman comique*, Kolb, Paris, 1890.
- L'Honneur. Roman*, Kolb, Paris, 1890.
- Désarmement ? Parfaitement*, Paris, 1891.
- L'étoile rouge : pièce en 3 actes*, Théâtre libre, Paris, 1892.
- Le Théâtre démocratique et les personnages des tisserands*, S.L., 1896.
- Galafieu*, Stock, Paris, 1897 ; présenté par C.Granier, Ressouvenances, Couvres-et-Valsery, 2009.
- Les Liens factices*, Fasquelle, Paris, 1898.
- 5 heures. La rue du Croissant...*, Ollenforff, Paris, 1901.

Les Ingénues : les rusées, les erieuses, les gentilles, les bergères, Antony, Paris, 1900.
Les Beaux mariages, roman de mœurs parisiennes, Fasquelle, 1902.
Les Traversées de l'enfer, P.Lamm, Paris, s.d.
Les Souris dansent, Fasquelle, Paris, 1906.
L'Intellectuel marié, Albin Michel, Paris, 1925.
 Flaubert, G.,
Correspondance, 2 vol., Gallimard, Paris, 1973, 1980.
Œuvres complètes, 18 vol., Seuil, Paris, 1971-1976.
 Furetière,
Le Roman bourgeois, Jacques Prévert ; Paris, Club du meilleur livre, 1957 ; Folio, Gallimard, 1981.
 George, H.,
Progress and Poverty (1879), Hogarth, 1966.
 Ibsen, H.,
Un nemico del popolo, 1882, Milano, Garzanti, 1976, 2006.
 Londres, A.,
Dante n'avait rien vu, UGE, 1875.
 Mirbeau, O.,
Le Calvaire, Ollendorff, 1887, UGE, 1986.
Sébastien Roch, Charpentier, 1890, UGE, 1977.
Œuvre romanesque, Vol.1, préf. de Fr. Nourissier et R.Dorgelès, éd. critique établie, présentée et annotée par P.Michel, Société Octave Mirbeau, Angers, Buchet-Chastel, Paris, 2000.
Œuvre romanesque, Vol.2, éd. critique établie, présentée et annotée par P.Michel, Société Octave Mirbeau, Angers, Buchet-Chastel, Paris, 2001.
Œuvre romanesque, Vol.3, éd. critique établie, présentée et annotée par P.Michel, Société Octave Mirbeau, Angers, Buchet-Chastel, Paris, 2001.
 Pouget, É.,
Soyons nous-mêmes, ni dreyfusards ni estherasiens, in « Père Peinard », 23 janv.1898
Le père Peinard, 1976.
 Vallès, J.,
L'Enfant, Charpentier, 1879, Livre de Poche, 1985.
Le Bachelier, Charpentier, 1881, Armand Colin, 1995.
L'Insurgé, Charpentier, 1886, Livres de Poche, 1986.
 Vallès, J.,
Jacques Vingtras, éd. présentée, établie et annotée par D.Labouret, Gallimard, Paris, 2000.
Œuvres, 2 vol., éd. établie, présentée et annotée par R.Bellet, Gallimard, Paris, 1975-1989.
 Zola, É.,
La Fortune des Rougon, 1870, Gallimard, 1994.
Le Ventre de Paris, Charpentier, 1873, Garnier-Flammarion, 1971.
Le Docteur Pascal, Charpentier, 1893, Gallimard, 1993.
Les Rougon-Macquart, 5 vol., éd. A.Lanoux et H.Mitterand, Gallimard, Paris, 1860-1967.
Œuvres complètes, 15 voll. Cercle du livre précieux, Paris, 1966-1970.

3.6.2. **CRITICA**

Arnaud, N.,
Aurier aux savates ailées et Irénée, in «Dossiers du collège de pataphysique», n.15, 1961, pp.53-62.
Vie d'Octave Mirbeau, in Mirbeau. O., *Journal d'une femme de chambre*, ; *Le Jardin des supplices*, Gallimard, 1988, 1991.
 Assaf, Fr., *Furetière, ou l'esthétique du contraire*, in "Littératures Classiques", n.15, octobre 1991, pp.163-183.
 Bellet, R.,

- Du journal au roman : trois images vallésiennes d'une enfance (1861-1869-1878)*, in *Colloque Jules Vallès 1975*, Université Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, pp.75-85.
- Bellosta, M.-Ch.,
Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit, PUF, 1990.
- Biaute Roques, M.-H.,
Masques et blasons de Jules Vallès. L'identité travenstie, L'Harmattan, 2002.
- Dufief, P.,
Le monde animal dans l'œuvre d'Octave Mirbeau, in Cesbron, G., Michel, P. (sous la direction de), *Octave Mirbeau*, Actes du colloque d'Angers (septembre 1991), Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp.281-292.
- Dumasy, L., Massol, Ch. (textes réunis par),
Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles), L'Hartmann, 2001.
- Durand, P.,
L'effraction critique. La littérature selon Bloy, in « L'Herne », n.55, 1988.
- Gallina, B.,
Jules Vallès et l'expérience du roman, Fasano (BR)-Paris, Schena-Nizet, 1992.
- Godard, H.,
Poétique de Céline, Gallimard, 1985.
- Herzfeld, Cl.,
Le monde imaginaire d'Octave Mirbeau, Angers, Société Octave Mirbeau, prossima pubblicazione dichiarata nel 2000.
- La figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Nizet, 1992.
- Lejeune, Ph.,
Techniques de narration dans le récit d'enfance, in *Colloque Jules Vallès 1975*, Université Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, pp.51-74.
- Lloyd, Ch.,
Mirbeau auteur comique, in «Europe», n.836, mars 1999, pp.65-71.
- Octave Mirbeau et la caricature*, in Cameron, K. (sous la direction de), *Le Champ littéraire 1860-1900*, Rodopi, 1996, pp.285-292.
- Najjar, A.,
Le mousquetaire Zo d'Axa. 1864-1930, Paris, Balland, 2004.
- Redfern, W.,
Le jeu de mots dans la trilogie de Jules Vallès, in «Europe», avril 1973.